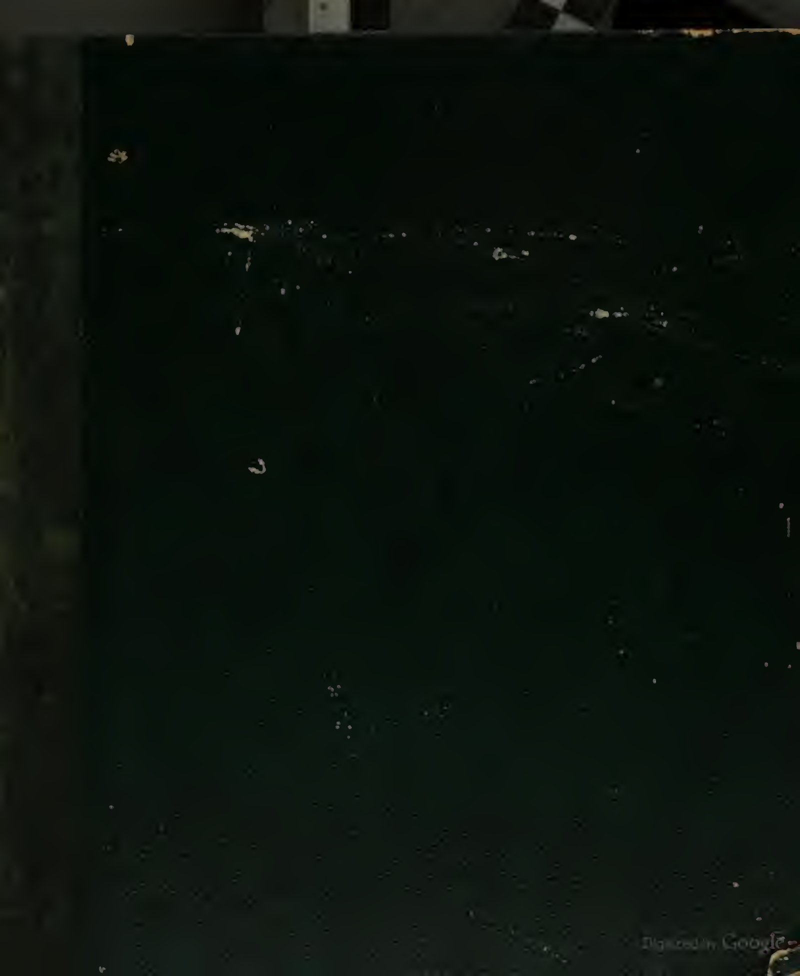


ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

DREI UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

C. de Beriot.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1841.



INHALT

des

dreiundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1841.

I. *Theoretische und historische Aufsätze.*

II. Gedichte.

III. Nekrolog.

IV. Rezensionen und beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

b) Oper.

c) Konzert-Lieder und Gesänge.

Krug, Friedr., Unterwegs. 3 Gedichte von Dingelstedt, für eine Singst. mit Pianof. u. obligatem Horn oder Vclle. Op. 7. Heft 1, 2 u. 3. S. 495.
Pott, Aug., Lieder. Op. 14. S. 1124.
Schapler, J., An den Frühling, für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianof. u. Vcll's. S. 494.
Schnabel, Jos., Trauerode zum Gedächtniss der Königin Luise von Preussen u. ihres Gemahls. Für 4 Singstimmen mit Begl. der Blasinstrumente. Partitur. S. 163.
Taubert, Wilh., Huldigungslied oder Festlied für die Königin, Volksgesang von Seidel. Mit Instrumenten. S. 163.
— Lieder für eine Stimme mit Horn u. Pianof. Op. 53. Heft 1 u. 2. S. 1126.
Tiehsen, Otto, Waldvöglein, von Vogl, für Sopran, Vclle u. Pianof. S. 1127.
Zimmermann, S. A., Lied von J. N. Vogl für eine Singst. mit Pianof. u. Vclle oder etc. Op. 20. S. 191.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

Abela, Karl Gottlob, Sammlung 2-, 3- u. 4stimmiger Lieder zum Gesangunterricht in Schulen. 1. u. 2. Heft. S. 470.
Anacker, A. F., 27 leichte 2stimmige Lieder ohne Begleitung. Für Gross u. Klein. Op. 20. S. 164.
Baehr, O., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 1008.
Becker, Jul., Dreistimmige Lieder für Alt, Tenor u. Bass mit beliebiger Begl. des Pianof. Op. 21. S. 39.
— Terzetten u. dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton u. Bass, mit beliebiger Begl. des Pianof. Op. 23. Heft 1. S. 1091.
Beuttenmüller, G. F., 18 christliche Lieder mit 2- u. 3stimmig gesetzten Melodieen für Schulen. 1. Heft. Christliche Lieder etc. 2. Heft. S. 239.
Börner, G., Zwölf Soldatenlieder von Pulvermacher, für 4 Männerstimmen mit u. ohne Instrumente. S. 676.
Caecilia. Choix de Duettinos favorites. Mit teutschem, französisch. u. italien. Texte u. mit Pianof. S. 1091.
Dammas, H., Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 3. Partitur u. Stimmen. S. 981.
Dreschke, Der Herbst für 4 Männerstimmen. Op. 1. S. 314.
Duetten-Sammlung, auserlesene u. neueste, mit teutschem, französischem u. ital. Texte. S. 1090.
Erk, Ludw., Neue Sammlung deutscher Volkslieder etc., ein- und zweistimmig. Heft 1. S. 950. Heft 2. S. 1114.
Erk, Ludw., u. Wilh. Greef, Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben. 2. Heft. S. 274.
— Singvöglein. Sammlung ein-, zwei-, drei- u. vierstimmiger Lieder für Schule, Haus u. Leben. Heft 1. S. 1114.
Faber, Karl, Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen etc. 4te Abtheilung, 2stimmige Choräle enthaltend. S. 312.
Gläser, Franz, 3 National-Lieder aus dem Festspiele: Preussens 15. October, mit Begl. des Pianof. S. 400.
Grell, Lied am Aufbauungstage des Weihnachtsmarktes in Berlin. S. 401.
Hahn, Th., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. Op. 9. Partitur u. Singstimmen. S. 457.
Hetsch, L., 15 leichte Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur u. Stimmen. S. 274.
Karow, C., Choräle aus allen Tonarten für 2 Tenöre u. 2 Bässe, besonders zum Gebrauche in Seminarien ausgesetzt. S. 900.
Kronprinz von Hannover, Drei Lieder für 4 Männerstimmen. S. 949.
Kücken, Fr., Held Friedrich zog mit seinem Heer etc. Volkslied für 4 Männerstimmen. Op. 32. S. 164.
— 6 Quartette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 33, in 2 Heften. S. 165.
— Coeur König, von Kopisch, für 4 Männerstimmen. Op. 36. S. 1008.
— Leichte 1- u. 2stimm. Lieder für Kinder. Op. 35. S. 1066.

Küster, Hermann, genannt Lehmann, Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 3. Partitur u. Stimmen. S. 982.
Kunkel, F. J., 8 Gedichte von Adalbert v. Chamisso, für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 1007.
Lauterbach, Karl, Sänger-Gruss, für Männerchor. 1841. S. 982.
Liedersaal, der —. Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor. Heft 1. S. 1007.
Löwe, C., 2 Vaterlandslieder für 4stimm. Männerchor. S. 275.
Mangold, K. A., 12 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit u. ohne Begleit. des Pianof. Op. 22. Heft 1. S. 983.
Marschner, A. E., 3 Gesänge für hohen u. tiefen Sopran mit Pianof. Op. 14. S. 1089.
Marx, J. M., Drei- u. vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. 1., 2. u. 3. Sammlung. S. 928.
Melodieen zu den Grubenklängen, oder Liedersammlung für Bergleute etc. 1841. S. 983.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. — Ferner: Ersatz für Unbestand, von Fr. Rückert, Musik für 4 Männerstimmen. S. 674.
Möhring, Ferd., 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 4. Partitur u. Stimmen. S. 313.
— Mährchen, von Karl Beck, für 4 Frauenstimmen. Op. 5.— Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, komponirt von demselben. Op. 7. Heft 1 u. 2. S. 1005.
Neithardt, A., Das Königslied (für Preussen), — der Preussen Loosung. Beide für 4 Männerstimmen. S. 400.
Oelschläger, Fr., 5 Lieder u. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 7. — 5 dreistimmige Lieder für Soprane u. Alt. Op. 8. S. 398.
Overweg, Karl, Das Lied vom teutschen Rhein, in Verbindung mit Körner's: „Wo die Reben dort glühen“ etc., für 4 Männerstimmen u. einem zweiten Männerchore. Mit oder ohne Pianof. Op. 11. S. 1091.
Patriotische Gesänge für Preussen. S. 163; 275; 400.
Reichardt, G., Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Mit Pianof. 4 Hefte. Op. 9, 11, 13 u. 16. S. 1091.
Reichel, Adolph, Duett aus dem Cid von Herder, für Sopran und Tenor mit Pianof. Op. 2. S. 1091.
Reissiger, C. G., Chorgesänge u. Quartette für frohe Liedertäfler. Op. 157. Heft 2. S. 674.
— Kinderlieder ein- u. zweistimmig. Op. 160. S. 1066.
Rheinlied von Nik. Becker. Uebersicht der mehrstimmigen gedruckten Komposizionen. S. 192; 275; 495.
Richter, Ernst, 6 Lieder heiteren Inhalts für 4 Männerstimmen mit u. ohne Begl. des Pianof. Op. 15. Partitur u. Stimmen. S. 39.
Rosenhain, J., Wasserfahrt. Barcarole für 2 Sopranstimmen mit Pianof. S. 39.
Sattler, Heinr., 6 Gesänge für 2 Soprane, Tenor u. Bass. S. 1006.
— 7 mehrstimmige Lieder für Mädchenschulen. S. 1089.
Sauerbrey, J. W. C. C., Cantate zur Feier der Grundsteinlegung des Krankenhauses in Stade, für 4stimmigen Männerchor. Op. 23. S. 275.
Silcher, Fr., 12 leichte 4stimmige Lieder für den Männerchor oder Quartettgesang. Op. 31. Heft 1. S. 273.
Stern, Jul., Elfenfragen für 2 Soprane u. einen Alt. Op. 7. S. 1090.
Stettiner Liedertafel. Heft 1 u. 2. Komposizionen von Haak, Löwe u. Oelschläger. S. 984.
Stöppler, Karl, teutsches Volkslied, von Karl Schiller, für 4 Männerstimmen (oder für eine Stimme mit Pianof.). S. 399.
Täglichsbeck, Th., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen mit willkührlicher Pianof.-Begleitung. Op. 18. S. 675.
Taubert, W., 5 vierstimmige Lieder für Sopran etc. Op. 48. Partitur u. Stimmen. S. 314.
Theomele. 1. u. 2. Band. Neue Auflage. Drei- u. vierstimmige Lieder u. Gesänge, sämmtlich religiöser Art u. von verschiedenen Komponisten gesammelt. Mit einem besonderen Textbuche. S. 238.
— Auswahl klassischer Arien, Duetten, Terzetten etc. aus älteren Cantaten, Oratorien etc., mit Begleit. des Pianof. 4. Band. S. 546.
Thiele, Eduard, Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 4. Stimmendruck. S. 314.

Thurn, Karl, 8 Gesänge ernsten Inhalts für den Männerchor. S. 1007.
Ulrich, „Vorwärts". Volkslied derr Preussen, ged. von Hoffmann, komponirt für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 398.
Wieprecht, W., Husarenart, vierstimmiges Männerlied (auch mit Trompeten). Op. 24. S. 984.
Zöllner, A., Der teutsche Männerchor. Leicht ausführbare Originalkomposizionen in Auflegestimmen. 1. Bändchen. S. 372.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Adhémar, A. d', Auswahl von Gesängen für eine Bariton- oder Alt-Stimme. (Romanzen.) S. 166.
— Romances avec accomp. de Pianof. S. 1035.
André, Anton, Lieder. S. 1009.
Anger, Louis, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 477.
Auserwählte Gesänge der Loge Minerva zu den 3 Palmen in Leipzig, mit Begl. des Pianof. 1. u. 2. Heft. S. 898.
Baehr, O., Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton, mit Begl. des Pianof. S. 1035.
Banck, Karl, Evan Evoe! 6 Weinlieder für eine Baritonstimme (eingerichtet). Op. 38. 1. u. 2. Heft. — Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna, gedichtet von O. L. B. Wolff. Mit Pianof. Op. 39. S. 167.
— Bauer, Bürger, Bettelmann. Lieder mit Pianof. 3 Hefte. S. 1035.
Barnbeck, Fr., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 478.
Berger, Louis, Zehn Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 27. S. 36.
Blessner, Gustav, Auf Karl v. Rotteck's Tod, mit Begl. des Pianof. S. 1036.
Bobrowicz, Joh. Nep. v., Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern mit Begl. der Guitarre. Sammlung. S. 494.
— Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern mit Begleit. der Guitarre. N. 7 u. 8. S. 1115.
Buchmann, Friedr., Die Bürgschaft, Ballade von Schiller. Mit Begl. des Pianof. S. 1036.
Bürde, Jeanette, geb. Milder, 3 teutsche Lieder mit Begleit. des Pianof. S. 479.
— Drei teutsche Gesänge mit Begleitung des Pianof. Op. 4. S. 1037.
Cherubini, Ave Maria für Sopran oder Tenor mit Pianof. S. 1037.
Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes. S. 166.
— de Romanc. franç. et d'Ar. ital. avec accomp. de Pianof. S. 1115.
Commer, Franz, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 27. S. 1037.
Curschmann, Fr., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 26. S. 479.
Decker, Konstantin, 3 Romanzen mit Pianof. Op. 20. S. 1037.
Drieberg, Luise v., 6 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. Op. 2. S. 37.
Drygalski, A. v., Die Bürgschaft, Ballade mit Pianof. — Der Knabe mit der Zitter, Lied mit Pianof. S. 479.
Ehrlich, C. F., 4 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 15. S. 1038.
Erk, Ludw., u. Wilh. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. Sechstes Heft. S. 543.
Erk, Ludw., Die deutschen Volkslieder. Neue Sammlung. Heft 1 u. 2. S. 950 u. S. 1114.
Esser, H., In die Ferne, Gedicht von H. Klätke, mit Pianof. S. 168.
Feinroth, Ch., 6 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianof. S. 1038.
Fischhof, Joseph, 2 Gesänge für eine Bassstimme mit Pianof. Op. 39. S. 1038.
Gassner, Dr. F. S., In die Ferne, Lied von Klätke, mit Pianof. S. 480.
— Lied mit Pianof.- oder Guitarrenbegleitung. S. 1039.
Gautsch, A. v., An die Heimath, Lied mit Begl. des Pianof. S. 1039.
Gesänge im dritten Jahrgange des Orpheus, Wiener musikal. Taschenbuch für 1842. S. 1093.
Goldschmidt, Sigm., Der todte Tänzer, von H. Heine; Sternenlied, von C. P. Lippmann, für Bass mit Pianof. Op. 1. — Der Pilger, von Walter Scott, verteutscht von Ferd. Freiligrath, für Bass mit Pianof. Op. 2. S. 168.

Goldschmidt, Sigm., 3 Gedichte von H. Heine u. N. Lenau, mit Pianof. Op. 3. S. 1039.
Grabe, Heinr., 3 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 480.
Häser, Gustav, 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 1. S. 57.
Hartmann, J. P. E., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 1039.
Hauer, Hermann, 5 Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianof. Op. 2. S. 1040.
Hetsch, L., Lebenslieder u. Bilder von Adalb. v. Chamisso, Für Sopran u. Bariton mit Pianof. 4 Lieferungen. S. 480.
Hiller, Ferd., 6 Lieder von Rückert, in Musik gesetzt (mit Pianof.) von — Op. 18. S. 1040.
Hölzel, Hermann, Israel's Glaube, gedichtet u. für eine Baritonstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt. S. 311.
Huth, Louis, 6 Lieder mit leichter Pianofortebegleitung. Op. 25 S. 1040.
Kittl, J. F., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 5. S. 169.
— 3 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 11. S. 482.
Köhler, Ernst, „Drei Finger u. eine Feder", Lied von Dr. W. Förster, für Bariton mit Pianof. u. angehangenem Chore. Op. 72. S. 170.
Kreutzer, Conradin, Zwei Romanzen aus dem Trauerspiel: „König Enzio," von Raupach. Op. 40. N. 1. u. 2. S. 170.
Kronprinz von Hannover, Vier Lieder mit Begl. des Pianof. S. 949.
Krug, Friedr., Abschiedslied von Karl Neumann, mit Pianof. Op. 5. S. 482.
Kücken, Fr., Maurisches Ständchen, mit Pianof. oder Guitarre. S. 170.
— 5 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 34. S. 1040.
— Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes, mit Pianof. Op. 37. N. 1. S. 1040.
Kufferath, H. Ferd., 6 Lieder von Rob. Burns, übersetzt von W. Gerhard, für Tenor oder Sopran, mit Pianof. Op. 3. S. 1041.
Kunz, Konr. Max, 3 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 1041.
Lachner, Franz, Vorüber! Lied mit Pianof. Op. 62. — 3 Lieder. Op. 63. — Die Grillen. Lied mit Pianof. S. 1041.
Lachner, Vinz., 3 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 9. S. 1042.
Lang, Josephine, 6 Lieder mit Pianof. Op. 9. — 6 Lieder für Mezzosopran oder Alt mit Pianof. Op. 18. S. 1042.
Lasekk, Karl, 4 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 1043.
Levy, Moritz, 3 teutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 1. S. 58.
Löschhorn, A., 4 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 1043.
Löwe, Karl, Legenden für eine Altstimme mit Begl. des Pianof. Op. 75 u. 76. S. 38.
— Fräulein Annika und die verlorene Tochter. Zwei Balladen mit Pianof. Op. 78. S. 170.
Lortzing, G. A., Lied, als Einlage in die Oper: Die Dreizehn. Mit Pianof. oder Guitarre. S. 482.
Mangold, C. A., 4 Liederhefte mit Pianof. Op. 12, Op. 13 N. 2., Op. 14 u. Op. 18. S. 185.
— 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 21, in 3 Heften und manches derselben für verschiedene Stimmen gedruckt. S. 1043.
Marschner, A. E., Wo find' ich dich? Mit Pianof. Op. 9. S. 186.
— Der wandernde Bursch. Mit Pianof. Op. 11. S. 482.
Marschner, H., Rob. Burns Lieder f. eine Sopran- od. Tenorstimme. mit Pianof. Op. 107. S. 1043.
Marx, M., Die sterbende Mutter. Mit Pianof. — Wer weckt mit seinen Klagen. Mit Pianof. S. 483.
Mathieux, Johanna, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 1044.
Maus, Heinr., Gesänge mit Begl. des Pianof. S. 1044.
Melcher, Jul., Religiöse Gesänge nach Dichtungen von Möwes u. Spitta. Mit Pianof. Op. 13. S. 483.
Mendel, J., 2 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 1044.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Gutenbergs-Lied: „Vaterland in deinen Gauen", mit Pianof. S. 38.
Meyerbeer, Giac., Heimliche Liebe (Délire). Mit Pianoforte. S. 483.

B. Instrumental-Musik.

a) Sinfonien und Ouverturen für Orchester.

b) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

c) Harmonie- und Militair-Musik, Tänze für Orchester u. dergl.

NB. Vergleiche dazu die vierteljährlichen Uebersichten der neu herausgekommenen Musikalien unter der ersten Rubrik.

d) Kammermusik.

α) Für mehrere Instrumente.

β) Für ein Instrument.

Philipp, B. E., Souvenir de Salzbrunn. Divertissement pour le Piano. Oeuv. 26. S. 707.
Pixis, J. P., Souvenirs de la Sicile. Capriccio pour le Pianof. sur des thèmes nationaux Siciliens. Oeuv. 140. S. 894.
Potpourris über die beliebtesten Themen neuer Opern für das Piano. Sammlung. Fortsetzung. N. 33 u. 35. S. 705.
Potpourris. Melodieen der beliebtesten Opern zu 4 Händen. Sammlung. N. 6, 15, 16, 17 u. 19. — S. 705.
Prume, Franç., VI grandes Etudes pour le Violon. Oeuv. 2. S. 727.
Raymond, Ed., Petites Pièces amusantes pour le Violon seul. Oeuv. 20. S. 727.
Richter, E. F., Mozart's Don Juan ohne Worte für 2 Hände. — Christus am Oelberge von Beethoven, zu 4 Händen. S. 14.
— Der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 42, zu 4 Händen eingerichtet. S. 15.
Rietz, Jul., Ouverture für Militärmusik, arrang. zu 4 Händen. Op. 3. S. 807. u. Concert-Ouverture. Op. 7. S. 808.
Rondo, tiré de l'Oeuvre 37 de L. v. Beethoven, arrangé à 4 mains. S. 14.
Rondo brillant par F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 29, arrangé à 4 mains. — Andante cantabile et Presto agitato à 4 mains. S. 15.
Rosellen, Henri, Fantaisie brillante sur des motifs favorits: La Favorite. Oeuv. 35. — Le Guitarrero. — Oeuv. 36. S. 1064.
Rosenhain, Jacques, Premier Concertino pour le Pianof. seul. S. 896.
Sammlung von Komposizionen über die beliebtesten Opernmelodieen. N. 90. Liv. 1 et 2. (von St. Heller). S. 704.
Sauerbrey, J. W. C. C., Musikalische Fibel für das Pianof., oder 62 Uebungen u. 62 Uebungsstücke etc. Op. 18. S. 401.
Scarlatti, Domenico, Sammlung der Klaviersätze. S. 559.
Schäffer, Jul., Drei Lieder ohne Worte für das Pianof. Op. 4. S. 1096.
Schmidt, Gust. Mart., Vme Sinfonie par J. W. Kalliwoda, Oeuv. 106. — arr. à 4 m. S. 808.
Schnabel, Charles, Fantaisie brillante pour le Pianof. sur des Airs polonais nationaux. Oeuv. 19. S. 897.
Schneider, Jules, Fantaisie dramatique pour le Piano sur la Valse favorite de Fr. Schubert. Oeuv. 2. S. 795.
Schön, Moritz, Caprice ou Pièce de Concert pour le Violon. Oeuv. 12. S. 727.
Schubert, F. L., Potpourri über die beliebtesten Themen neuer Opern. Op. 11 bis 20 mit. S. 705.
— Introduction, Romance et Bolero sur le thème favori: Trema Bisanzio (pour le Piano). S. 708.
— Allegro di Bravura pour le Piano par Franz Liszt, arr. à 4 mains. Oeuv. 4. S. 808.
Schubert, Peter, Die Favoritin von Donizetti. Mosaik für das Pianof. arrangirt. Heft 1, 2 u. 3. S. 898.
— Mosaique. II Suites des Morceaux favoris de l'Opéra: Le Guitarrero, — arrangeés. S. 1064.
Siegel, D. S., Variazionen für das Pianof. über ein Thema der Oper Zampa. Op. 70. S. 708.
Sommerlatt, B., Marsch, komponirt u. für das Pianof. eingerichtet. S. 707.
Sterndale-Bennett, William, Die Najaden. Ouvert. zu 4 Händen. Op. 15. S. 808.
Taubert, Wilh., La Nayade, Pièce concertante, suivie de II Etudes pour le Piano. Oeuv. 49. Liv. 1. — Suite pour le Piano. Oeuv. 50. S. 213.
Tausig, Alois, II Morceaux de Salon pour le Pianof. Oeuv. 1. S. 1095.
Thalberg, S., Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Piano. Oeuv. 39. — Fantaisie pour le Piano sur des motifs de „la Donna del Lago". Oeuv. 40. S. 12.
— La Cadence. Impromptu en forme d'Etude pour le Piano. Oeuv. 36. S. 559. (Unten.)
— Etude de perfection (aus Méthode des Méthodes de Piano Einzeldruck). S. 704.
— Fantaisie. Oeuv. 40, arrangée à quatre m. S. 1086.
Tolbecque, J. B., 2 Quadrilles de Contredanse sur des motifs de la Favorite pour Piano. S. 1064.
Volger, Dr. Fr., Jungfer Lieschen, weisst du was? Galopp f. Pianof. Und schottisch. Walzer nach dem Dessauer Marsch. S. 707.

Vonderfour, Marie, Nocturne pour le Piano. S. 795.
Wanner, Ch., Nocturne pour le Piano. Oeuv. 1. S. 794.
Weber, C. M. v., Jubel-Ouverture für 2 u. 4 Hände. S. 975.
Wiegand, Osmar, 6 Tonstücke in Liedform für das Pianof. Op. 3. Haft 1. S. 1095.
Willmers, Rudolphe, Sérénade érotique. Chanson d'un Troubadour composée pour la main gauche seule. Oeuv. 6. S. 895.
Wilsing, Fr. Ed., Caprice pour le Pianof. Oeuv. 6. S. 896.
Wolff, Edouard, Quatre Rhapsodies pour le Piano. Oeuv. 29. Liv. 1 et 2. S. 895.
Zimmermann, M. J., Encyclopédie du Pianiste-Compositeur. S. 87.

γ) Für die Orgel.

André, Anton, 10 Orgelstückn mit u. ohne Pedal zu spielen. Op. 68. S. 1008.
Czerny, Carl, 12 Präludien in gebundenem Styl für die volle Orgel, das Pianof. oder Physharmonika. Op. 627. S. 810.
Friese, Fr. Franz Theod., Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerinschen Kirchen; 4stimmig gesetzt, mit Zwischenspielen versehen, zum kirchlichen u. häuslichen Gebrauche. Op. 6. Band 1. S. 678.
Freudenberg, Carl, Trauerklänge für die Orgel. Op. 6. S. 677.
Geissler, Carl, 8 Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Studium u. zum kirchlichen Gebrauche. Op. 57. — Neueste Orgelstücke etc. Op. 58. S. 241.
— und mehrere Andere: Uebungsschule für Organisten. In praktischen, dem Gottesdienste zugleich angemessenen und für denselben brauchbaren 3-, 4- und mehrstimmigen Orgelkompositionen von allen Formen etc. 65. Werk. 1., 2. u. 3. Heft. S. 981.
Heinrich, J. G., Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen u. einer Anzahl kirchlicher Zwischenspiele für angehende Organisten. Zweite Aufl. S. 979.
Henkel, Mich., 48 kleine u. leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten. (Meist Fughetten.) Op. 91. S. 833.
Hentschel, E., Evangelisches Choralbuch mit doppelten Zwischenspielen, enthaltend: 156 der gangbarsten Choräle in vierstimmiger Bearbeitung (in weiter Harmonie). S. 59.
Herzog, Joh. Georg, 24 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste u. zur Uebung für angehende Orgelspieler. Op. 1. — 12 kleine u. leichte Orgelpräludien etc. Op. 3. S. 1089.
Hesse, Adolph, 4 Orgelstücke. Op. 63. — Präludium u. Fuge in D moll für die volle Orgel. Op. 66. S. 679.
— Rheinisch-Westphälisches Choralbuch für evangelische Kirchen etc. Mit Präludien u. Zwischenspielen. Op. 65. S. 831.
Höpner, C. G., 10 Adagio im freieren Styl. Op. 11. (Mit einer bemerkenswerthen Vorrede.) S. 834.
Kniavel, Ignaz, Choralbuch für katholische Kirchen; zunächst für die Diöcese Paderborn. S. 305.
Kommer, Franz, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. Jahrhunderts u. des 18. für die Orgel. S. 86. Vergl. S. 246.
Kühmstedt, Fr., Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- u. Orgel-Komposizionen in Präludien u. Fugen durch alle Dur- u. Moll-Tonarten. Op. 4. Lief. 4. S. 980.
Läncher, K. A. F., Christliches Psalmbüchlein etc. Nur mit 2 neuen Choralmelodieen. S. 835.
Meister, J. G., 60 leichte Orgelstücke mit oder ohne Pedal vollständig zu spielen etc. Op. 14. S. 981.
Mendel, J., 12 leichte Orgelpräludien zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, zunächst für die Organisten des Kantons Bern. Op. 11. N. 2. der Orgelstücke. S. 980.
Müller, Wilh., Choralbuch für Kirche u. Haus, 4stimmig, mit Zwischenspielen. S. 832.
Neues vollständiges Museum für die Orgel etc. 8. u. letzter Jahrg. S. 300.
Neue praktische Orgelschule für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspiele u. s. f. 1. Heft. S. 301.

V. Korrespondenz.

VI. Miscellen.

VII. Musikalische und andere Beilagen.

VIII. Ankündigungen und Intelligenzblätter.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. № 1. 1841.

Einleitung.

Wie man einst die Poesie, namentlich des Mittelalters, mit dem Namen der *fröhlichen Wissenschaft* beehrte, so hat man auch die Tonkunst vorzugsweise die *fröhliche Kunst* genannt und ihr damit nicht geringe Ehre erwiesen. Damit wird angedeutet, dass uns solche Kunst und Wissenschaft zu Erreichung unserer Menschenbestimmung vorzüglich förderlich sein will, welche Freude und Fröhlichkeit ist, kein Verzagen noch Trauern, sondern Trost, festes Vertrauen und frischer Muth auf allen Wegen, die endlich doch nur um des höheren Lebens willen da sind und selbst aus der Irre zum Rechten und Bessern zurückführen.

Ist die innere Freudigkeit und das Wachsthum darin unsere Bestimmung, so muss sie auch nothwendig für Alle sein, wenn nicht eine unväterliche Vorherbestimmung zur Verdammniss angenommen und der Begriff der ewigen Liebe damit vernichtet werden soll. Verlangt aber alles Leben nach Freude und Wohlergehen, so muss es auch alle die Künste und Verdienste lieben, die zur Förderung der Freude geschaffen sind und ihren Beruf bewahren. Damit ist zugleich die *Vielseitigkeit* der Kunst nicht blos gerechtfertigt, sondern nothwendig gemacht, weil dem Einen seiner Natur und seinem Bildungsstande nach Freude ist, was dem Andern für sich ausser dem Zirkel seiner Verhältnisse liegt und ihm daher auch kein Bedürfniss sein kann, was so verschieden ist, als es Stand, Gaben und Bildungsstufen natürlich machen. Und so hat denn Jeder zwar allerdings nach dem angebornen Triebe selbeigener Lebenserhaltung und Förderung zunächst auf sein Bedürfniss zu sehen und ihm genug zu thun: nicht minder jedoch dabei auf Andere, die nach demselben Lebensglück, nur auf verschiedene, ihrem Wesen und ihrem Standpunkte angemessene Weise bald höherer bald geringerer Art, mit demselben Rechte verlangen. Beides darum, damit Einer den Andern nicht ungerecht verklage, wo nichts zu verklagen ist. Wer gern Fröhliche sieht, ergötzt sich noch am Tanze der Jugend, ob ihm auch beide längst entschwunden sind.

So wäre denn auch jede Musik, die irgend einer Lebensstufe die Freudigkeit schafft und vermehrt, recht und gut, so dass keine Art verdammlich wäre, als die unerquickliche und die verderbliche. Jeder hat also den Andern gewähren zu lassen, weil Jeder das Recht hat, zu nehmen, was ihn erquickt, doch so, dass es ihn nicht verdirbt. Verderblich ist, was nach dem Genusse nicht das Leben fördert, nicht höher hebt, sondern erniedrigt und zum innern Tode führt.

Dieses Verderbliche erkennt sich leicht für jeden Einzelnen im Bezuge auf sich und schwer im Allgemeinen. Welche Musik dich verwirrt und abstumpft, so dass dir davon nur Wüstes im Innern bleibt, wodurch dir die Freude nicht aufgebt noch irgend ein Trost, die ist nicht für dich, ob sie gleich für Andere sein kann; wird dich auch nicht wahrhaft fördern oder bilden, ob du dich auch zehn Male dazu zwingst, weit mehr überund verbilden, denn dein Leben im Innern steht ihr nicht nahe genug. So hat denn Jeder zu wählen, was ihn wahrhaft ernährt und seine Kräfte fördert. Dazu ist nichts weiter nöthig, als ehrliche Gesinnung, die nicht grösser sein will, als sie ist. Es gibt aber nicht Wenige, die sagen himmlisch und göttlich, und haben dabei geschlafen oder innerlich gegähnt, damit sie sich das Ansehen geben, als wären sie feine Kenner, weil sie sehen und hören, das Andere, denen sie Verstand und Geschmack zugestehen, davon entzückt sind. Die sind nicht ehrlich in sich selbst, setzen den Schein über die subjektive Wahrheit, haben keinen Glauben, beten fremde Sprüche nach und vernichten die gesegneten Wirkungen der fröhlichen Kunst zunächst an sich selbst, dazu an Andern, die sie durch ihr Heucheln verführen, dass Keiner mehr weiss, was wahr oder unwahr ist. Das liesse sich leicht heben, wenn man nur ehrlich etwas selbständig sein und nicht blos scheinen wollte.

Allein dieses Schätzen der Tonwerke nach dem Bildungsstande eines Jeden, nach der subjektiven Wohlgefälligkeit und dem freudig anregenden Wesen, so hohen Rechtlichkeitswerth sie auch für den Einzelnen stets haben, macht noch lange nicht reif zu einem tüchtigen Urtheile über das Wesenhafte und Vollkommene irgend eines Werkes der fröhlichen Kunst, wozu noch nicht einmal die genaue Kenntniss der Kunstgesetzlichkeit völlig hinreicht. Wenn nun aber trotz dem sich so manche Finger finden, die ihre kühn ergriffene Feder zu einem Kunsturtheile für die Welt eintauchen, ohne dass der oben stehende Kopf auch nur das Geringste vom Gesetze der Kunst gelernt hat, dessen ganze Weisheit in zusammengelesenen Phrasen besteht, die bunt und klingend, wie hübsch farbige Steinchen zu einem Bilde, äusserlich schimmernd zusammengereiht werden: so muss

die Kunst Dinge hören, die ihr nie in den Sinn gekommen sind, und der Künstler würde lachen, wenn ihn dabei die Ungerechtigkeit nicht zu tief verwundete.

Was ist dagegen zu thun? Soll man widerlegen, wo im Voraus von Recht und Grund nicht die Rede sein kann, sondern von Einbildung und Eitelkeit? — Es bleibt nichts übrig, als dass das Urtheil Kunstbefähigter über Werke der fröhlichen Kunst nur um so frischer und fröhlicher im Dienste des Rechts und möglichst begründeter Wahrheit stehe, dabei mit aller Heiterkeit sich über unvermeidliche Anfechtungen hinwegsetze, um so gerader und freudiger wandele und sich nicht in die Zwangjacke vernunftloser Parteiung schmieden lasse, die weder Billigkeit noch Recht vor Augen haben kann.

Und das ist es, was wir allen unsern Beurtheilungen zum neuen Jahre vom Grunde des Herzens wünschen. Nur Eins will ich dabei nicht unberührt lassen: Möge Niemand aus dem grossen Gesetzbuche der fröhlichen Kunst ein einseitiges Symbolum machen, das um seiner Auslegungen willen die Ordnung des Heils selbst beenge und jeden Fortschritt flugs zur argen, böswilligen Ketzerei stempele, die mit Inquisizionsfeuer geröstet zu werden verdiene. Und damit empfehlen wir uns unsern geehrten Gönnern und Freunden und wünschen Ihnen allen, wie uns selbst, ein glückselig heiteres neues Jahr. *G. W. Fink.*

Dr. *Martin Luthers*

deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst von *C. v. Winterfeld.* Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von *A. Strähuber.* Leipzig, 1840. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis, cartonirt 5 Thlr. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Mit keiner Schrift, deren Inhalt uns näher am Herzen läge, von dessen durchgreifender Kraft wir eine allgemeinere Theilnahme aller Kunstfreunde ohne Unterschied erwarten dürfen und dessen höchst einflussreiche Würdigkeit von der überaus thätigen Verlagshandlung mit grösster Liebe und Sorgfalt in solcher Schönheit verherrlicht worden ist, dass diese Ausgabe unter die bewährtesten Zeugnisse des grossen Fortschrittes der Buch- und Notendruckerkunst ohne Widerspruch gerechnet werden muss, könnten wir erwünschter und freudenvoller, und zwar in vielfachster Hinsicht, unsern neuen Jahrgang eröffnen, als eben mit dieser. Nur der beharrlichsten Sorgfalt, den grossen Inhalt des Werkes auch in typographischer Vorzüglichkeit vom Ersten bis zum Letzten zu einer echten und dauernden Verherrlichung des Festes, welches das Werk veranlasste, zu erheben, haben wir es zuzuschreiben, dass das merkwürdige Gedenkbuch erst jetzt ausgegeben werden konnte, da manche dabei bethätigte Künstler mit Uebergabe der Verschönerungen desselben sich zum Vortheile des Ganzen nicht zu übereilen gesonnen sein mochten. Dafür liegt uns nun aber auch ein wahrhaft ausgezeichnetes Prachtwerk in so übereinstimmend edler Haltung vor, dessen Geringstes vor der Schönheit des Kunstreicheren und Zusammengesetzteren nicht verfällt oder auch nur im Schatten steht und dessen sinnige Figuren der Inizialen vor jedem Liede, ohne jene Lust eitler Selbstgefälligkeit oder eines übermässigen Schwunges über die zarte Grenzlinie des einfach Schönen und geistvoll Gefälligen, nur eine helle Leuchte sein wollen, welche durch die Freude der Augen das Licht des innersten Lebens entzündet, damit der Mensch in seinem Doppelsegen zwiefacher Natur als am Tage wandele. Man muss das Werk sehen und das preiswürdige Ganze in seiner vollständigen Einheit alles Schönen auf sich einwirken lassen, um es zu wissen und zu fühlen, was man davon hat. Alle Beschreibungen, die nur zergliedernd Stück für Stück bringen, was doch zusammengehört und als volle Gestalt der Schönheit in die Seele aufgenommen sein will, ermatten in sich selbst vor dem Anschauen. Man muss es besitzen, um sich den Genuss innerster Erlabung in glücklicher Stunde zu geistvoller Belebung wiederholen zu können.

Wir haben bis jetzt über eine Vortrefflichkeit gesprochen, über welche, ist sie so ungezwungen ganz und rein an sich, wie hier, die Urtheile der Menschen weit übereinstimmender sind, als in jedem Andern, denn das Auge hat seine Klarheit und trägt ein Vorbild alles echt Schönen vom Anschauen der Natur in sich; es baut sich kein Schloss von Wellen der Luft, wie es das Ohr sich baut. So wird denn Jeder finden, was recht und wahr ist, und wird es nicht leugnen. Er wird aber auch wissen, was auf solche Schönheit ankommt und wie viel sie dem Geistigen fruchtet, wenn es ihr einmal vergönnt ist, denn nicht immer wird ihr das glückliche Loos, vollgeistige Kraft zu umkleiden, und zwar eine wesenhafte Innerlichkeit, die durch volksthümliche Geradheit, durch ungefärbt frischen Heldenmuth lebendiger Glaubenszuversicht allen Menschengenossen nahe steht, erreichbar, zugänglich, wie ein Hort des Heils, wie ein Asyl für jeden Erdendruck des oft ungestümen Lebens. So hat denn diese in der That höchst erquickliche Schönheit äusserlicher Begabung nicht nur das grosse, dem Feste der Sekularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst angemessene Verdienst für sich, der Welt zu zeigen, was Kunst und Geschmack in unserer Zeit vermögen, sondern sie hat zugleich durch den Geist, den sie in solcher Reizgestalt jung und rein wieder in das Leben einführt, ein noch überschwenglicheres, nicht zu berechnendes Verdienst gewonnen, dass sie durch die anmuthigste und schlicht würdige Lockung so schöner Umhüllung nicht blos viele Seelen tröstet, erbaut und stärkt, die sonst vielleicht den ungeschmückten Kern des innern Lebens unbeachtet gelassen hätten, sondern auch wohl noch manchen Geist erweckt und zum Lichte ruft, der

sonst geschlafen hätte. — Was hingegen diese geistlichen Lieder mit ihren echten Gesangweisen den Freunden eines neu aufflammenden Lichtes sind, davon haben nicht nur ihre Freunde freudig gezeugt, sondern auch sogar diejenigen, welche Ursache zu haben wähnten, mit den Erfolgen des lebendigen Wortes unzufrieden zu sein. Das Werk ist einer Morgenröthe gleich, die allen Lebensfrischen hoch willkommen ist und von keiner Macht verdunkelt werden kann.

Lassen wir nun den geschichtkundigen Herausgeber, dem Hauptsächlichsten nach, zu näherer Darlegung des Zweckes dieser Festgabe selbst reden. „Luthers deutsche geistliche Lieder (beginnt er seine Vorrede) leben zwar in fast allen evangelischen Kirchengesangbüchern fort, allein kaum eines ist unter diesen zu finden, das sie insgesammt umfasste, keines, das sie in ihrer ursprünglichen Gestalt wiedergäbe. Ob sie alle, und so, wie sie um die Zeit ihrer Entstehung beschaffen waren, den kirchlichen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss sind, soll hier nicht geprüft werden (das würde Luther selbst, der nicht den Buchstaben, sondern den Geist und des Geistes Erhebung wollte, für ein grosses Unglück und für eine Schmach unserer Zeit halten). Dass es aber wünschenswerth sei, sie vollständig, ursprünglich, zu besitzen, wird Niemand leugnen, dem das Bild ihres Urhebers und der Zeit, in der er lebte und wirkte, werth und theuer ist. Diese Erwägung hat das gegenwärtige Unternehmen veranlasst. Es knüpft sich an die Jubelfeier einer Erfindung, welche die grossen Erfolge der Wirksamkeit Luthers wesentlich verbreiten und fördern half, und zu deren schönsten Erzeugnissen die erste und die letzte Ausgabe der Lieder Luthers gehört, die bei seinem Leben erschien: Das Walterische Gesangbuch von 1525, und das Bapstsche von 1545 (das letzte ist hier zu Grunde gelegt, selbst bis auf die Schreibart mit Ausnahme weniger Fälle und der unnützen aus Nachlässigkeit damaliger Setzer eingeschlichenen Buchstabenhäufungen und der Abkürzungen). Beide werden jetzt nur sehr selten noch gefunden; die vorliegende Ausgabe ist bestimmt, Luthers Antheil an beiden in ursprünglicher Gestalt zu erneuern, und an der äussern Erscheinung des Erneuten zu zeigen, wie die Kunst des Schrift- und Notendrucks unserer Zeit sich verhalte zu der, das erste Jahrhundert ihres Daseins eben vollendenden (Beides zur Ehre und Freude unserer Zeit). Man findet hier Luthers deutsche Kirchenlieder *alle*, mit Ausnahme der deutschen und lateinischen Litanei und der kleinen Reimsprüche in den Begräbnissgesängen. Denn jene wie diese sind nicht *Lieder* in eigentlichem Sinne, die deutsche Litanei auch nur eine Uebertragung der, ohnehin hieher nicht gehörigen, lateinischen. Eben so sind die unter Luthers Liedern mit aufgenommenen Uebersetzungen einzelner Psalme in gebundener Rede weggeblieben, da man sie in seiner deutschen Bibel findet. Dagegen durften die Vorreden nicht fehlen, mit denen er die während seines Lebens erschienenen geistlichen Gesangbücher einleitete. Sie gewähren, gleich seinen Liedern selbst, ein treues Bild seines Geistes (als worauf es ankommt), des Sinnes, in welchem er die ersten Keime eines volksmässigen Kirchengesanges gelegt hat, der nach ihm so kräftig, reich und mannichfaltig erblüht ist. So lange die von ihm gegründete Kirche besteht, werden seine Lieder ihrem geistlichen Gesange ein köstlicher Schmuck bleiben. Mag man immerhin die Vollendung und Glätte der Form an ihnen vermissen, die Späteren mit grösserem Rechte nachzurühmen ist; was diesen gelang, hätten sie nicht erreicht, wäre ihnen von Luther die Sprache nicht erst geschaffen worden, in der sie gedichtet. Die Innigkeit und Tiefe, die in allen seinen Liedern vorherrscht, das Durchdrungensein von ihrem Gegenstande, der felsenfeste Glaube, auf den sie sich gründen (mehr werth als die Scheere des Schneiders), ergreifen uns unwiderstehlich, erheben und stärken das Gemüth, und prägen das Gelesene, mehr noch das wiederholt Gesungene, dauernd ein.“ u. s. w. — Alles, was Luthern als geistlichem Liederdichter angehört und was bei seinem Leben in die Kirche eingeführt wurde, mitsammt den damaligen Melodieen, ist hier vereint zu finden, ohne auf anderweitige geschichtliche Erörterungen zu sehen, die einem grössern Werke des Verfassers, „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges“ vorbehalten worden sind, worin auch „Luther's Urheberschaft der Singweisen“ verhandelt werden wird. (Die Geschichte des 16. Jahrhunderts ist vollendet und wird nicht lange auf sich warten lassen.)

Es folgen nun Luthers Vorreden zu den unter seinen Augen erschienenen geistlichen Gesangbüchern. Und diese werden nicht nur Vielen, die sonst sie nicht kennen lernen würden, zeigen, wie hoch er ein geistlich Lieder-singen hält, sondern auch von seinem Geiste, wie demüthig und hoch er ist, Beides zusammen und unzertheilt, was eben das Gute ist, wovon wir Einiges berühren:

„Demnach habe ich, sampt etlichen andern, zum guten anfang und vrsach zu geben denen, die es besser vermögen, etliche geistliche Lieder zusamen bracht, das heilige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder aufgangen ist, zu treiben und in schwanck zu bringen.“ — Dann bezeugt er, dass er nicht gemeint sei, es sollten durchs Evangelion alle Künste zu Boden geschlagen werden, wie etliche abergeistliche fürgeben, sondern dass er sie gern im Dienste dessen sehe, der sie gegeben und geschaffen hat. — Auch hält er viel alte Musica und Gesang für schön und trefflich und will nur den abgöttischen Text gefegt wissen, nicht die Noten, wovon er ausdrücklich sagt: „Doch ist nicht dies unser meinung, dass diese noten, so eben müsten in allen kirchen gesungen werden, Eine jegliche kirche halte jre noten nach jrem buch und brauch“ — (das dürfte ein Wort zur Ueberlegung für Viele sein, die da meinen, es komme auf einen und denselben Ton und nicht vielmehr auf den einen heiligen Geist an, der in gar mancherlei Zungen und hoch und niedrig tönt). — Ferner bittet und begehrt er, „seine Müntze in ihrer wirde zu behalten, da Niemand unvergönnet für sich eine bessere zu machen. Auf dass Gottes Name alleine gepreiset und unser Name nicht gesucht werde.“ Bei anderer Gelegenheit ermahnet er, ihm nicht das Lied „Nun lasst uns den leib be-

graben" zuzuschreiben, ob's ihm gleich sehr wohl gefällt ,,und es ein guter Poet (Mich. Weysse) gemacht, ohn dass er ein wenig geschwermet hat am Sacrament, Sondern ich will niemand seine erbeit mir zueigen." — U. s. f.

Es folgen nun Luthers Lieder selbst mit ihren zu seinen Lebzeiten gebrauchten Singweisen (in alten Noten, die so schön und dem Auge gefällig sind, wie das ganze Buch vom Ersten bis zum Letzten). Unter jedem Liede stehen kurze geschichtliche Nachweise, wo das Lied zuerst gefunden wird mit seiner Melodie u. s. w. Sind zu Luthers Lebzeiten mehrere Melodieen in die Kirchen aufgenommen worden, so sind sie nach der Hauptmelodie in Noten gesetzt angezeigt, stets mit den gehörigen Nachweisungen und nothwendigsten Bemerkungen.

Im Ganzen sind 36 Kirchenlieder, die zuverlässig entweder von Luther gedichtet oder bald lateinischen Hymnen, bald altteutschen geistlichen Volksgesängen, von denen Luther meist nur die erste Strophe oder den Anfang nahm, ihn verbesserte und mehrere Strophen aus ihm selbst dazuthat, nachgebildet worden sind. —

Und so hat man denn Ursache, sich zu freuen, alle erwiesen echt lutherschen Lieder mit ihren zu den Lebzeiten Luthers gebräuchlichen Melodieen, und zwar in so ausnehmender Schönheit der Ausstattung, in einen Kranz vereinigt vor sich zu sehen. — Darauf folgt eine sehr nützliche *chronologische Uebersicht der Lutherischen Lieder und ihrer Singweisen*, welche nach den Worten des Herrn Verfassers bestimmt ist, ,,das in den Bemerkungen hinter den einzelnen Liedern Gesagte zusammenzustellen und es durch das während des Druckes erst Ausgemittelte zu ergänzen. Das eben erschienene Werk *Ph. Wackernagels*: ,,,Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicol. Herman und Ambros. Blaurer''' hat mir dazu einen schätzbaren Beitrag gewährt durch die genaue Beschreibung folgender (vier angeführter) Werke, deren eigene, mir versagt gebliebene Anschauung dem Verfasser gewährt war." Durch jene vier Bücher ist das Alter einiger Lieder genauer zu bestimmen gewesen, desgleichen die Zeit einiger Vorreden Luthers. Es werden nun nach diesen Bemerkungen die Lieder mit ihren Anfängen von 1523 an bis auf 1543 chronologisch bezeichnet; dann die Melodieen.

Stellen wir nun diesen geistlichen Liederkranz Luthers nach einem andern Eintheilungsgrunde zusammen, so gewähren wir vielleicht damit den Lesern unserer Blätter wie den Besitzern des vortrefflichen Werkes noch eine neue aus jenen Angaben gezogene Uebersicht und zeigen zugleich genauer, welche Lieder sie hier finden.

I. Der von Luther selbst unabhängig oder nach Stellen der heiligen Schrift gedichteten sind folgende:

1) Vom Himmel hoch da komm ich her.
2) Vom Himmel kam der Engel Schaar.
3) Mit Fried und Freund fahr ich dahin.
4) Christ lag in Todes-Banden. (Obgleich gebessert nach ,,Christ ist erstanden," kann es doch für neu genommen werden.)
5) Jesus Christus unser Heiland. (Mit 4 Melodieen.)
6) Dies sind die heiligen zehn Gebot. (Mit 2 Mel.)
7) Mensch willst du leben seliglich.
8) Wir glauben All an einen Gott. (Das lateinische Patrem ist kein Hymnus.)
9) Vater unser im Himmelreich. (Mit 3 Melod. Zum Beschluss mit Luthers täuschend gelieferter Handschrift dieses Liederentwurfs, der schon an und für sich höchst anziehend ist.)
10) Christ unser Herr zum Jordan kam.
11) Gott sei gelobet und gebenedeiet. (Setzen wir hieher, bis das vorausgesetzt ältere Lied aufgefunden sein wird.)
12) Ach Gott vom Himmel sieh darein. (Nach dem 12. Psalm. Mit 4 Mel.)
13) Es spricht der Unweisen Mund wohl. (Nach dem 14. Psalm.)
14) Ein feste Burg ist unser Gott. (Nach dem 46. Psalm.)
15) Es woll uns Gott genädig sein. (Nach dem 47. Psalm.)
16) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit. (Nach dem 124. Psalm. Mit 2 Mel.)
17) Wohl dem, der in Gottesfurcht steht. (Nach dem 128. Psalm. Mit 4 Mel.)
18) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. (Nach dem 130. Psalm. Mit 2 Mel.)
19) Jesaia dem Propheten das geschah. (Das teutsche Sanctus.)
20) Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
21) Verleih uns Frieden gnädiglich. (Da pacem ist kein Hymnus.)
22) Nu freut euch lieben Christen gmein. (Mit 2 Melodieen, ohne die im Anhange.)
23) Sie ist mir lieb die werde Magd. (Aus dem 12. Kapitel der Offenbarung.)
24) Ein neues Lied wir heben an.

II. Nachbildung der lateinischen Hymnen:

1) Nu komm der Heiden Heiland. (Veni redemptor gentium.)
2) Christum wir sollen loben schon. (A solis ortus cardine.)
3) Was fürchtst du Feind Herodes sehr. (Hostis Herodes.)
4) Komm Gott Schöpfer, heilger Geist. (Veni creator Spiritus. Mit der ursprünglichen Mel. und zwei Umbildungen.)
5) Mitten wir im Leben sind. (Media vita in morte etc.) (Hatte zwar schon eine frühere Uebersetzung, nach welcher jedoch diese nicht gemacht scheint. Auch die Singweise gehört der Zeit Luthers.)
6) Der Lobgesang (Te Deum.)
7) Der du bist drei in Einigkeit. (O lux beata Trinitas.)

III. Nach altteutschen Liederanfängen gebildete Lieder, welche Luther im Fortgange meist aus sich schuf:

1) Gelobet seyst du, Jesu Christ.
2) Komm heiliger Geist, Herre Gott. (Die erste Strophe nur früher verteutscht vorhanden.)

3) Nun bitten wir den heiligen Geist (wovon ihm die drei folgenden Strophen allein gehören).
4) Gott der Vater wohn uns bei (ein altes Bittfahrerlied, gebessert und mit Weglassung der Anrufung der Heiligen).
5) Jesus Christus, unser Heiland (gebessert nach J. Huss).

An diese Kernlieder reihen sich nun *mehrstimmige Tonsätze einiger Singweisen lutherischer Lieder von Tonmeistern des 16. Jahrhunderts*, denen zu näherer Verständigung einige erklärende Worte vorangehen. Man soll, ausschliessend an Melodieen von Luthers Liedern, eine Anschauung der verschiedenen Arten gewinnen, wie geistliche Liedweisen durch die besten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts behandelt worden; sie sollen ein Bild geben, wie Luther selbst noch durch sie an seinen eigenen Dichtungen sich erfreuen konnte, und zugleich zeigen, wie im Laufe des 16. Jahrhunderts die Kunst an diesen Melodieen, als ihren Aufgaben, fortwuchs und sich gestaltete. Möge das grössere, bald erscheinende Geschichtswerk des geehrten Herausgebers auf diesen wichtigen Punkt sorgfältige Rücksicht nehmen. Wir dürfen es voraussetzen, da schon hier sehr viel dafür geschehen ist. Gleich anfangs wird ein ganz einfach gehaltener, Note gegen Note vierstimmiger Satz von *Joh. Walter* 1525 auffallen, als der damaligen Richtung des Geschmacks auf künstlichere Stimmenverwebung entgegengesetzt, dafür aber auch im Melodischen weder im Tenor, der gewöhnlich damals die Melodie führte, noch im Diskante, dem sie zuweilen schon zugetheilt wurde, ausgezeichnet, weshalb sie auch in der Folge keine kirchliche Geltung erhalten hat. Die verschiedenartigen Tonsätze sind von *Benedict Ducis* 1544; *Joh. Weinmann* 1544; *Arnold de Bruck* 1544; *Sixt Dietrich*; *Joh. Eccard* 1597; *Joh. Walter* 1525; *Lucas Osiander* 1586; *Georg Rhau* 1544 (hier hat die Unterstimme den Choral, damals noch selten); *Stephan Mahu* 1544 (von welchem wir nur Weniges besitzen), und von *Virgilius Hauck* 1544, „dessen Satz gar nicht fehlen durfte, wenn ein vollständiges Bild der Satzweise jener Zeit an Melodieen von Luthers Liedern gegeben werden sollte.“ Man hat hier einen vierstimmigen, ursprünglich für vier Männerstimmen geschriebenen Satz, wo ein Tenor die Melodie: Wir glauben all an einen Gott, darauf der andere Tenor die Melodie: Vater unser im Himmelreich — singt, beide Melodieen verbunden, denen noch eine Tenor- und eine Bassstimme als Einfassung dienen. Später hat der Komponist noch einen tiefen Sopran als fünfte Stimme dazugefügt, welche noch ganz besonderer Aufmerksamkeit darum werth ist, weil sie durch ihre Wendung „die Beifügung der (damals noch weggelassenen) Versetzungszeichen *hindert*, die man den vier Hauptstimmen, für sich genommen, in vielen Fällen zutheilen möchte.“ (Sollte das nicht ein Fingerzeig sein, dass man mit Hinzufügung fehlender Versetzungszeichen überaus behutsam zu verfahren habe? Jedenfalls ist die Gewöhnung der Neuern, die in alten Tonsätzen ihnen nöthig scheinenden Versetzungszeichen [es fragt sich, ob sie es sind] nicht neben, sondern über die Note zu zeichnen, durchaus beizubehalten, wie es auch hier geschehen ist.) — Dieser merkwürdig harmonisirten und nachahmend umsungenen Melodieen sind fünfzehn.

Aus *Mathäus Ratzebergers* handschriftlicher Lebensbeschreibung Luthers (Ex Bibl. ducali Gothana) folgt nun hier zum ersten Male gedruckt: Von D. Lutheri schwachheit vnd erquickung vnd belustigung durch die Musicam — angenehm zu lesen und in Mancherlei unterrichtlich. Nun zum glücklichen Schlusse das sehr getreue Facsimile von Dr. Luthers Handschrift des Liedes: Vater unser im Himmelreich u. s. w. Man sieht mit Lust, wie ihm gleich beim ersten Entwurfe, welchen das Blatt höchst wahrscheinlich liefert, das Allermeiste genügte, wie er strich und änderte, dennoch nicht selten wieder zur ersten Lesart zurückkehrte.

Auch eine Melodie hat er dazu geschrieben, aber auch wieder durchstrichen und verworfen.

So ist denn das Beste für dieses Festbuch geschehen und ist ein Werk der Pracht von aussen und von innen, das in seinem Gange gesegnet sein mag nach der Kraft, die in ihm ist.

Komposizionslehre.

Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst, für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden, Schulen u. s. w. von *Frdr. Wilh. Schütze.* Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage seiner „*Praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre.*“ Erste Lieferung. Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1840. S. 240 in 8.

Es ist also nach Angabe des Titels die praktisch-theoretische Anweisung in der Harmonielehre des genannten Verfassers, welche 1835 im Novbr. erschien und 1836 S. 236 von uns angezeigt worden ist, hier in der zweiten Auflage zur Komposizionslehre erhoben worden. Vergleichen wir die erste Auflage mit dieser zweiten, damit wir anzugeben im Stande sind, worin die Vermehrungen bestehen; denn dass eine gänzliche Umarbeitung mit dem Werke vorgenommen worden ist, zeigt schon die erste Paragrafe der Einleitung, welche das Wort „Musik“ erklärt, hier ausführlicher. Ferner hat sich die Reihefolge der §§. gleich von vorn herein anders gestaltet; für §. 2 der ersten Auflage: „Vokal- und Instrumental-Musik“, §. 3 „Praxis und Theorie“, §. 4 „Vom Ton“, §. 5 „Melodie, Harmonie, Harmonielehre“, §. 6 „Ueber die Zeichen der Töne“ etc. ist hier gesetzt worden: §. 2 „Musiker. Praktische und theoretische Musiker“, §. 3 „Melodie, Harmonie“, §. 4 „Rhythmus“ (Einleitung), dann erste Stufe des rhythmischen Wesens §. 5 „Takt“, §. 6 „Taktordnung, Taktarten und Taktvorzeichnung in der Notenschrift“ etc. Man sieht daraus, dass beide Auflagen nicht zusammen, nicht gemeinschaftlich in einer und derselben Lehranstalt für einen und denselben Kursus zu gebrauchen sind. Wir werden aber in der Folge nur auf

Hauptveränderungen im Lehrgange und vornämlich in der Lehre selbst aufmerksam machen, um Weitläufigkeit zu vermeiden. Wir wollen es übergehen, dass der Begriff mancher Ausdrücke uns zu weit, z. B. Harmonielehre, anderer zu eng, blos nach unsern Begriffen genommen worden ist, z. B. Harmonie u. s. w. Takt und Rhythmus sind sehr ausführlich behandelt, so dass das Ganze vor allem Bestreben nach Klarheit unklar werden dürfte. Von der andern Seite erschöpft es dennoch die Lehre vom Takt nicht ganz, was daher kommen mag, dass der Verfasser Manches als bekannt schon voraussetzte. Wir sind eher der Meinung, dass noch Vieles, was schon der praktische Musiker wissen muss, hätte vorausgesetzt werden können und sollen; die verschiedenen Disziplinen sollten strenge aus einander gehalten werden, um Wiederholungen zu meiden und den Raum für Wichtigeres sich nicht selbst zu beschränken. — Mit der Lehre vom Tempo S. 33 hat es dieselbe Bewandniss, desgleichen mit dem Anfange der hier sogenannten Komposizionslehre, mit der Darlegung der diatonischen und chromatischen *Tonleiter*, deren Erklärung mindestens als bekannt vorausgesetzt werden musste. Kleinigkeiten, die unrichtige Erklärungen oder Beschreibungen liefern, wollen wir nicht weiter erwähnen. Nur Eins sei zum Beweise hergestellt: das Wort „Chromatisch" kann unmöglich, wie S. 41 vermuthet wird, von den abwechselnd weissen und schwarzen Tasten des Klaviers herkommen, da es schon längst im Gebrauch war, ehe man an ein Klavier dachte. — Es werden nun noch die Normaltonleiter und die übrigen mit zunehmenden Kreuzen bis in die Doppelerhöhung, dann die mit Been dargestellt, nur nicht in Frage und Antwort, wie in der ersten Auflage. — Das Enharmonische ist in der jetzigen Ausgabe hier weggefallen und dafür ist S. 49 eingeschaltet worden: „Die diatonische Tonleiter rhythmisirt." Man sieht, dass der Verfasser dem Ideengange des Lehrbuchs von Marx (bei Breitkopf und Härtel) folgte, was auch schon früher vorkommt. Nach Marx wird nun das melodische Motiv, der melodische Satz und die melodische Satzverbindung oder Periode (aus der diatonischen Tonleiter gebildet) kurz behandelt. S. 45 kommt der Verfasser noch einmal auf die chromatische Tonleiter zurück und fügt nun in einem Zusatze die enharmonische Tonleiter bei. Ihr Gebrauch wird hier nicht berührt und die alte Enharmonik der Griechen nicht genau dargestellt. — Die 12. § Entstehung der diatonischen und chromatischen Tonleiter, ist für eine Komposizionslehre ganz unwesentlich, was der Verfasser selbst gefühlt hat (man sehe seine Anmerkung S. 57); sie steht hier unnütz und möchte doch aus dieser Bruchrechnung schwerlich *entstanden* sein. Dass die mathemathischen Grössen *so ziemlich* damit übereinstimmen, ist wichtig, beweist aber nichts für solche Entstehungsart u. s. w.

S. 63 (in der ersten Auflage der Harmonielehre S. 41) beginnt die *Intervallenlehre*, bis S. 73, wo die ersten Anfänge der Zifferschrift hinzukommen. Der zweite Abschnitt bringt die Lehre von den Dreiklängen und zwar in Dur. Auf jedem Tonschritt der Tonleiter einen Dreiklang gebildet, gibt bekanntlich Dur- und Molldreiklänge und einen mit der kleinen Quinte. — Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen, wobei die verschiedenen Bewegungen (motus rectus etc.) erklärt werden. Hier werden noch die leitereigenen Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Anwendung gebracht. S. 99 wird die Molltonleiter mit ihren leitereigenen Dreiklängen und Verbindungen derselben gelehrt, wobei die Leiter aus dan Kadenzakkorden entwickelt wird; der Grund ist in dem Verlangen des Gehörs (?) (das sehr gewöhnbare). — Ob nicht manche seiner Leiterharmonisirungen hart sind, wollen wir den Ohren Anderer überlassen. Mindestens wird der Verfasser Keinem das Recht der Ohren streitig machen wollen, als etwa einem Tauben. Auf diesem Wege wird daher die Sache sehr willkürlich, von Individualitäten abhängig. — S. 114 liest man die Karakterisirung jeder einzelnen Dur- und Molltonart nach Schubert's Aesthetik (Ideen zu einer Aesthetik) zum Vergnügen mancher Leser, also nicht zur Belehrung. — Ob die Lehre von der Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in verschiedenen Tonarten etwas Wichtiges ist, sobald bestimmt genug die Fortschreitungen gesetzlich dargestellt sind, überlassen wir dem Urtheile eines Jeden. — Jetzt erst folgt im 4. Abschnitt S. 118 die Lehre von den Septimenakkorden, welche in der ersten Auflage schon S. 67 begann. Die ganze Aufeinanderfolge der Lehre ist überhaupt bedeutend verändert. Der Verfasser musste also mit seinem ersten Ordnungsgange nach pädagogischen Grundsätzen nicht mehr zufrieden sein. Ob durch die jetzige Verbindung Alles deutlicher und leichter wird, ist eine Frage, die wir nicht immer mit Ja beantworten würden. — Der 5. Abschnitt gibt die Umkehrungen des Dreiklangs und des Septakkords mit der Anwendung derselben. — S. 149 Nonenakkorde, worüber viel gesprochen wird. — Die Akkordauseinandersetzungen werden fortgeführt und im 7. Abschnitte wird auf Modulazionen und Choralbearbeitungen übergegangen, wobei erst die Verwandtschaft der Tonarten berücksichtigt wird, S. 179. Die Choralbearbeitung beginnt S. 209; Stimmenführung S. 216; über offenbare und verdeckte Quinten und Oktaven S. 218 (nicht viel). Die Lehre von den *Kadenzen* beschliesst im 8. Abschnitte diese erste Lieferung. Das *Beispielbuch* gehört nothwendig dazu. — Bis jetzt ist das Buch eine Harmonielehre, die der Komposizionslehre vorangehen muss.

S. Thalberg

1) *Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Piano.* Oeuv. 39. Vienne, chez Tobias Haslinger. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.
2) *Fantaisie pour le Piano sur des motifs de „La Donna del Lago" de Rossini* composée par —. Oeuvr. 40. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Alle Pianofortespieler von Bedeutung wissen recht gut, was sie an den Fantasien dieses Komponisten ha-

ben, der sich durch seine Vorträge derselben im In- und Auslande auf der Stufe der gefeiertesten Virtuosen ersten Ranges siegreich behauptet. Mit Recht wird er zu denen gezählt, welche das heutige Bravourspiel auf die Höhe gehoben haben, auf welcher es nun seit Jahren glänzt. Nicht Wenige haben es selbst erfahren, was sich mit diesen Komposizionen vor dem Publikum erreichen lässt. Eine noch viel grössere Zahl unserer Pianisten ist sowohl durch jene Erfolge als durch das Lockende der darin aufgestellten Schwierigkeiten begierig geworden, nach diesen Gaben zu greifen, um zuvörderst ihre Kräfte daran zu erstärken und dann durch Besiegung dieser Bravouren ihre Freunde damit zu erfreuen. So hat sich denn jede neue Fantasie dieses anerkannten Virtuosen jedesmal schon vertrieben, bevor noch irgend ein Wort des Urtheils über sie laut wurde. Das Verlangen darnach hat sich auch nicht verringert, wenn mitunter einige Gegner solcher Bravouren aus mancherlei Ursachen, nicht immer aus der rechten, in übler Laune sich dagegen erklärten. Und so steht es damit bis auf den heutigen Tag. Wir dürfen daher voraussetzen, dass diese beiden genannten Fantasien, so neu sie auch sind, besonders die zweite, die kaum ausgegeben ist, dennoch schon in vielen Händen geübter Pianisten sich befinden und von ihnen theils versucht, theils gespielt worden sind. Wir haben also denen, die sie gehörig auszuführen vermochten, nichts Neues vorzubringen, wenn wir sagen, dass sie vortrefflich wirken und dass beide in Erfindung der Umspielungsfiguren und ihrer Verknüpfungssätze, überhaupt in der ganzen Bearbeitung der gewählten Themen vor den frühern desselben Komponisten Manches voraus haben. Für die Uebrigen aber, die sie noch nicht kennen, deren es jetzt noch nicht zu Wenige geben wird, mag besonders die letzte Versicherung ein Sporn mehr sein, sich baldigst damit bekannt zu machen.

In der ersten Fantasie: „Erinnerung an Beethoven" sind es vor Allem die kernhaften Themen, die geschmackvolle Zusammenstellung und Verflechtung derselben, die im Bunde mit den Bravouren dem Ganzen einen ganz eigenen Reiz verleihen. Wir wollen hier sogleich mit erwähnen, dass diese Fantasie den Cahier 7 der Compositions modernes et brillantes bildet, eine Sammlung, welche fortgesetzt wird. — In der andern Fantasie ist die Zusammenstellung der Themen eben so geschmackvoll bedacht worden. Da es aber Themen ganz andrer Art sind, so ist mit kluger Wahl weniger als in der vorhergehenden für unerwartetes Wiederauftauchen und schnelles Wiedereinweben der Themen, das hier lange nicht so viel als dort ergötzlich durchschlagen würde, sondern vielmehr für glänzende und mit unerwartet frappantem Figurenwechsel geschmückte Umspielungsweise mit ausgezeichneter Geschicklichkeit gesorgt worden, so dass Spieler und Hörer daran etwas in seiner Weise Tüchtiges und lebhaft Erfreuliches haben. Dass dabei den Spielern nichts geschenkt wird und dass sie vielmehr mit heutigem Bravourspiele vertraut sein müssen, wenn sie Freude daran erleben wollen, mag man immerhin voraussetzen. Gerade darin aber liegt für Viele ein Reiz mehr, der, mit dem anderweitigen Reize verbunden, das Seine für Verbreitung dieser Bravourwerke von selbst thut.

Arrangirtes für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Mozart's Opern zu zwei Händen ohne Worte. Don Juan, eingerichtet von *E. F. Richter*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

Es gereicht uns stets zu lebhaftem Vergnügen, wenn Hauptwerken der Tonkunst durch irgend eine neue und zweckmässige Einrichtung zu erweiterter Verbreitung verholfen wird. Wo es für unsterbliche Meisterwerke geschieht, wie hier, muss unsere Freude sich verdoppeln um des Einflusses willen, den solche Werke nothwendig auf Veredlung des Geschmacks haben müssen. Ist nun jetzt die Unterhaltung der Liebhaber mit Opernmusik am Klavier ohne Gesang an der Tagesordnung, so wird auch diese gut gerathene Arbeit ohne Zweifel viel Gutes schaffen. Wir haben daher das Unternehmen, Mozarts herrliche Opern in dieser Gestalt neu erscheinen zu lassen, als ein erwünschtes und zeitgemässes S. 855 v. J. bereits bestens empfohlen. Die Bearbeitung dieses über alle Empfehlung erhabenen Meisterwerkes ist weder zu überladen noch zu mager und wird somit den meisten Klavierspielern ganz willkommen sein. — Zugleich erinnern wir die Liebhaber des vierhändigen Spieles an eine vortreffliche Bearbeitung dieser Oper zu vier Händen von *Fr. v. Boyneburgk*. Wer sie übersehen haben sollte, was jetzt unter der Menge der Neuigkeiten wohl mitunter geschieht, wird wohlthun, wenn er sich auch diese anschafft; sie hat schon Vielen grossen Genuss gebracht. Das Werk ist in derselben Verlagshandlung herausgekommen.

---

1) *Christus am Oelberge, Oratorium von L. van Beethoven. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet* von *E. F. Richter*. Preis 2 Thlr. 12 Gr.
2) *Rondo, tiré de l'Oeuvre 37 de L. van Beethoven, arrangé pour le Piano à 4 mains.* Preis 1 Thlr. Beide Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das erste Werk kennt Jedermann. Die Bearbeitung desselben wird man gut und angemessen finden; sie wirkt. Vom Rondo wollen wir den Anfang setzen:



So werden es die Meisten kennen, und wer es noch nicht kennen sollte, hat Ursache, es kennen zu lernen und sich auch in dieser Gestalt daran zu erfreuen. Die Bearbeitung ist geschickt.

Collection complète des Sinfonies de Joseph Haydn, arrangées pour le Pianoforte à 4 mains par *Fr. Mockwitz*. Berlin, chez J. J. Riefenstahl. Pr. No. 1: 1 Thlr.; No. 2: 1⅙ Thlr.; No. 5: 1⅙ Thlr.; No. 6: 1⅙ Thlr.; No. 7: 1⅙ Thlr.; No. 8: 1⅙ Thlr.

Nur die hier genannten Hefte sahen und spielten wir, und können von diesen versichern, dass sie zu den vorzüglichsten Bearbeitungen des Herrn Mockwitz gehören. Man wird unter denselben die beliebtesten und bekanntesten Sinfonieen Haydns, wie einige weniger allgemein bekannte, aber vortreffliche finden, die auf dem Pianoforte sehr angenehm wirken. Wir haben also diese Sammlung so gut, als die vorhergenannten Arrangements der Werke unserer ersten Meister, angelegentlich zu empfehlen, ohne dass wir nöthig haben, den Anfang jeder einzelnen Sinfonie in Noten herzusetzen; wir haben es hier, wie in allen übrigen diesmaligen Anzeigen, mit lauter Originalwerken zu thun, denen nichts weiter zur Empfehlung beizufügen ist, als dass sie gut arrangirt sind.
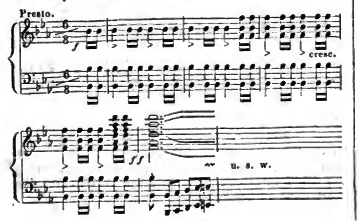
---

1) *Der 42. Psalm*, Op. 42, komponirt von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet* von *E. F. Richter*. Preis 1 Thlr. 4 Gr.
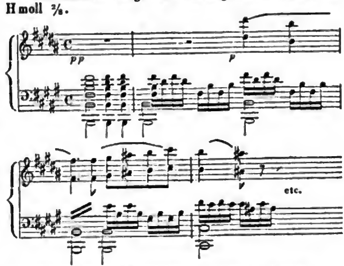
2) *Rondo brillant par F. Mendelssohn-Bartholdy, arrangé pour le Piano à 4 mains*. (Oeuv. 29.) Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

3) *Andante cantabile et Presto agitato par F. Mendelssohn-Bartholdy, arrangé à 4 mains*. Pr. 1 Thlr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Alle diese Werke des gefeierten Komponisten sind hinlänglich bekannt und gebührend besprochen, so dass es Ueberfluss wäre, noch etwas darüber sagen zu wollen. Wir haben hier gleichfalls nichts weiter zu thun, als zu versichern, dass sie gut bearbeitet sind, und etwa noch für Einzelne die arrangirten Werke näher zu bezeichnen. Der 42. Psalm hebt bekanntlich an: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser"; das Rondo, 30 Folioquerseiten lang, beginnt:



Das Andante fängt an, wie folgt; das Presto aus H moll ⁶⁄₈.



Noch sind bei Schlesinger in Berlin erschienen:

Lieder von Fel. Mendelssohn-Bartholdy für das Pianoforte übertragen von *Carl Czerny*. Erste Lieferung: ½ Thlr.; zweite Lieferung: ⅔ Thlr.; dritte Lieferung: ⅔ Thlr.

Die Uebertragung ist für zwei Hände; die meisten sind leicht; der Text steht über den Liedern oder ist, wie in der zweiten Lieferung vorangedruckt. Man erhält in der ersten: „Wie kann ich froh und lustig sein"; Abendlied: „Wenn ich auf dem Lager liege"; Wasserfahrt: „Ich stand gelehnet an den Mast." — In der zweiten: „Holder klingt der Vogelsang" (Minnelied im Mai); Heimweh: „Was ist's, das mir den Athem hemmet?"; Italien: „Schöner und schöner schmückt sich der Plan"; Abendlied: „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod"; Pilgerspruch: „Lass dich nur nichts dauern"; Frühlingslied: „Jetzt kommt der Frühling." — In der dritten: „Man soll hören süsses Singen" (Maienlied); „Die Schwalbe fliegt, der Frühling siegt"; Abendlied: „Das Tagewerk ist abgethan"; No. 13 eine Romanze. — Es werden noch zwei Lieferungen folgen.

---

1) *Liebeslied. Etude von Adolph Henselt, zu 4 Händen* eingerichtet. Preis 8 Gr.

2) *La Femme du Marin. Pensée fugitive par Fr. Kalkbrenner, arrangée à 4 mains*. Preis 8 Gr. Beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das Arrangement dieser bekannten und beliebten Sätze ist leicht und gut. Die schön gesungene Etüde ist die eilfte in der zweiten Folge, Op. 5. Ursprünglich steht sie in H dur, hat die Melodie in den Mitteltönen, hier oben, und steht in B dur, wirkt aber auch so trefflich und ist dazu sehr leicht ausführbar.

Bruchstück eines Lustspiels von Wolfgang Amadeus Mozart. *)

Vorwort der Redakzion.

Was! Mozart und ein Lustspiel? Und erst jetzt? Haben wir doch im Leben noch kein Wort von dergleichen gehört! — So ungefähr klingt es vor unsern Ohren, und wir müssen gestehen, dass wir selbst über die neue Entdeckung nicht wenig verwundert sind. Indessen ist der vor uns liegende Schriftbogen ohne allen Zweifel unsers Mozarts eigene Handschrift, bis auf eine am obern Rande des Manuskripts von einer andern Hand beigefügte Einklammerung: „Eigenhändig von Mozart." — Eine etwaige Abschrift aus Mozart's Knabenjahren, die vielleicht Mancher vermuthen könnte, ist es durchaus nicht; die Schrift trägt nichts jugendlich Unbestimmtes, vielmehr das ausgeprägt Feste, ausgeschrieben Karakteristische in Zügen und Orthographie des grossen Mozart an sich. Es ist also von einem Erzeugnisse Mozart'scher Laune, von einem Kuriosum die Rede, das wir hier zum ersten Male den Lesern mitzutheilen das Vergnügen haben.

Wäre nun diese Seltsamkeit Manchen auch noch so auffallend: sie ist von Mozart und darum zuverlässig höchst anziehend. Näher betrachtet, hat die Sache auch gar nicht so viel Unglaubliches, als es auf den ersten Anblick Vielen scheinen mag; es liegt weit mehr in der ungegründeten Verwöhnung, von dem grossen Komponisten anzunehmen, er habe sich in der Welt um nichts Anderes, als um seine Noten bekümmert, was nichts als Vorurtheil heissen muss. Denn wo in einem Hause, wie bei Mozart, ein so gewaltiger Geist der Kunst mit solcher Herrlichkeit herrscht, wäre es da etwas Unerhörtes, dass sich von Zeit zu Zeit daselbst andere verwandte Geister wie zum freundlichen Besuche einfanden? Vielleicht liegt der ganze Unterschied der Geister, die in ihrem Grunde eins sind, hauptsächlich in dem Hause, das ihnen gegeben ist, aus dem sie ihr Licht leuchten lassen sollen. Derselbe Geist, in andere Lebensverhältnisse gebracht, würde nach andern Richtungen hin eben so Grosses und in gleicher Treue leisten. — Dass aber der willkommene Gast wieder vorüberzieht und in sein eigenes Schloss wandelt, kann noch weit weniger auffallen.

Daher nun ein Bruchstück eines Lustspiels, das wir um so natürlicher erachten, je näher wir mit Mozarts Wesen vertraut zu sein glauben dürfen. Wer sollte nicht Mozart's Hang zu komischen Darstellungen kennen, seinen naiv heitern Sinn, der neben der Liebe zu den Menschen sich schon in seinen jugendlichen Briefen namentlich so klar ausspricht? Witz, und oft derber, war ihm gleichfalls in hohem Grade eigen, so dass er ihn in den Zeiten, wo das Hochideal in Tönen sich seiner ganzen Seele bemächtigt hatte und wo er im Verhältnisse zur Wirklichkeit manche bittere Erfahrung machen musste, bis zur Satyre gegen das gewöhnliche Leben und Kunsttreiben anfeuerte. In solchen Zerwürfnissen, die nicht blos bis zum komisch Sarkastischen, sondern sogar bis zu geflissentlicher Betäubung seiner selbst treiben können, gibt es idealmüde Stunden, wo der Geist nach einer seinem Wesen angemessenen Nebenbeschäftigung verlangt. In einer solchen Stunde mag ihn denn die Idee zu einem solchen Lustspiele durchblitzt haben, das er nun auch zu entwerfen und zu beginnen sich gedrungen fühlen musste, seinem eigenen Grundsatze gemäss: „Man fragt nicht, sondern man macht's! Wenn's brennt, muss es heraus!" Und so entstand das Bruchstück der Liebesprobe, aber auch nur ein Bruchstück, das mindestens allen noch Ungläubigen beweist, dass Mozart's Geist nicht ausschliesslich ganz allein mit Tönen erfüllt war, zu deren Geistigkeit doch auch noch Anderes gehört, wenn der Beruf dafür so herrlich, wie bei unserm Meister erfüllt werden soll. Und so wird man denn diese Probe als eine seltene Reliquie des Mozart'schen Wesens zu würdigen wissen, an deren Echtheit uns kein Zweifel übrig bleibt. —

*) Sollte Jemand über die Fortsetzung dieses Lustspiels, dessen hier abgedruckter Anfang im Originalmanuskripte in unserm Besitz ist, Auskunft ertheilen können, so würden wir dies mit Dank erkennen.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Die Liebes-Probe.

Ein LustSpiel in Drey Aufzügen.

Personen:

Hr. von Dumkopf
Rosaura. seine Tochter.
Trautel. dessen kammerMädchen
Leander. Liebhaber der Rosaura.
Wurstl. sein bedienter.
Hr. von knödl. Liebhaber der Rosaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Riesin.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Das Theater stellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts steht ein ähnliches Haus.

Man hört schnalzen und Posthorn blasen. Wurstl führt den Leander auf einem schubkarrn heraus. — bläst und schnalzt.

Wurstl |: leert den schubkarrn aus :|

Da sind wir.

Leander. |: Der sich von dem boden aufricht :|

Du ungeschickter kerl, was hast du denn gemacht.

Wurstl.

Allons. ausgespannt.

Leander.

Du verdamter Esel! — wirft man denn seinen Herrn so hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich lust dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück dass die begierde, meine geliebteste Rosaura wie eher wie lieber wieder zu sehen, und zu umarmen, zu gros ist, als dass ich mich weiters mit einem solchen laffen, wie du mein sauberer Herr von Wurstl bist, länger aufhalten sollte. —

Wurstl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was sagst du, flegel? — Poltron! — Patron wirst du sagen wollen.

Wurstl.

Nu Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun also, liebster, bester Herr Pol- Patron Sprech' ich; nemmen sie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unschicklichkeit sondern mit fleis gethan; und mein Eyfer sie bald und geschwind hieher zu bringen war so Eyfrig und geschwind, Dass ich aus lauter Eyfer und geschwindigkeit nicht wusste soll' ich sie herwerfen oder herschmeissen.

Leander.

Du bist halt sammt deinem Eyfer und geschwindigkeit der grösste Esel den ich in meinem leben gesehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurstl.

Ein andermal will ichs schon besser machen.

Leander.

Was? — noch besser willst du es machen? —

Wurstl.

Natürlich! — wenn ichs heut schlecht gemacht hab, muss ichs Ja ein andermal besser machen.

Leander.

Ja so wohl; — Nun gehe, und mache Dass ich bald das glück wieder genüssen kann meine geliebteste und anbetungswürdigste Rosaura zu Sprechen. — Allons: frisch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus ist es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es sind nun schon Drey volle Jahre dass ich abwesend bin, und es ist mir nicht möglich unter diesen beyden Häusern zu unterscheiden welches Das rechte seye. —

Wurstl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was ist zu machen? —

Leander.

Das weis ich selbst nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weist du was Wurstl — horche ein wenig an beyden Häusern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kanast, welche mit der bezaubernden Stimme meiner schönen Rosaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurstl.

Das ist g'scheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewis gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. |: er geht an beyde Häuser und schmeckt :|

Leander.

O Rosaura! — wie sehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu sehen — zu umarmen. — Nun Wurstl — hörst du was? — was teufel machst du denn? — warum schmeckts du denn so herum? —

Wurstl.

seyens doch still. — wenn Meine trautel in einem von diesen beyden Häusern ist, so schmeck ich sie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; — aber seyens Mäusel Still, das sag ich ihnen, sonst verlier ich den geruch, und dann ....

Leander.

Nun so mach nur hurtig.

Wurstl. |schmeckt an dem Hause rechts :|

Pfui, Pfui .... das ist ein gestanck! — Da ists nichts. |schmeckt an dem Hause links :| a ha! — welch himmlischsüsser geruch! — Ja Ja, du kommst von meiner lieben trautel; — Nu — geschmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern sehen. |er klopft an| trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Riesin; und die Vorigen.

Riesin.

Da bin ich, was will der Herr? —

Wurstl. |: zurückprellend :|

Poz tausend, die ist gewachsen! — |zur Riesin :| Ja — bist es, — oder bist es nicht? —

Riesin.

Ja, mein liebs Wursterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm lass dich umarmen. |: umarmt ihn :|

Wurstl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückst mich ja ganz. — Du warst sonst so ein artiges kleines Ding, so kurz beysamm, und izt bist eine völlige Heygeigen; sag mir doch, wie ist den das zugegangen dass du auf einmal so aufgeschossen bist? —

Riesin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzens-Wursterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas schwer dich also zu nennen, da es mir fast ohnmöglich scheint, dass du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Rosaura seyest — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich also, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegenere zeit, und mache lieber dass meine schöne Rosaura herauskömmt, denn ich muss sie sehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Riesin.

gut, die sollen sie gleich sehen; — o Das wird eine freude seyn! — Doch — Da kömmt sie selbst schon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Riesin. zu Leander —

Nun, so gehen sie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich sehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — geben sie acht — Ey, izt haben sie sie getretten.

|: die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind :|

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Wurstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin:

Und Doch bin ich es, mein Liebster; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äusserlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Wurstl. |: zu Leander :|

Herr Patron; die ihrige ist weniger worden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. |: zu Wurstl :|

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Wurstl. |: zu Leander :|

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, dass sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich dass sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie dass ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf. |Er kniet nieder und küsst ihr die Hand :| — — — —

Die Favoritin,

neue Oper von *Donizetti*, ging am 2. Dezember auf der grossen Oper zu Paris zum ersten Mal in Szene. Seit Robert dem Teufel und Wilhelm Tell hat keine Oper so glänzenden und so allgemeinen Beifall gefunden; bereits hat ein pariser Musikverleger die Partitur für 40,000 Franken gekauft, wobei sich jedoch Donizetti die droits d'auteur vorbehielt. Da der Erfolg so glänzend war, so wird die Oper gewiss bald die Grenzen Deutschlands überschreiten, und wir geben daher in der Kürze ihren Inhalt.

Fernand, Novize im Kloster des heiligen Jakob zu Compostella, hat in der Kirche die schöne Leonor gesehen und fühlt sich seitdem in seinem Stande höchst unglücklich. Er entdeckt sich dem Superior, welcher ihn gütig aus dem Kloster entlässt. Der junge Mann geräth in einen reizenden Aufenthalt, die Besitzung seiner Geliebten, trifft mit dieser zusammen, Beide entdecken sich ihre Neigung, Leonor aber erklärt, sie dürfen sich nicht wieder sehen aus Gründen, welche sie verschweigt; man meldet, der König sei gekommen und verlange nach ihr, sie übergibt Fernand ein Kapitains-Patent und zieht sich zurück. — Der zweite Aufzug versetzt uns an den Hof des Königs von Kastilien, Alfons 2., welcher sich von seiner Gemahlin trennen will, um seine Geliebte Leonor zu heirathen; vergeblich spricht der Superior des Klosters St. Jakob im Namen des Papstes das Anathema über ihn aus. Da bringt man ihm einen aufgefangenen Liebesbrief seiner Favoritin an den Ex-Novizen; ergrimmt befiehlt er die Verhaftung der Ungetreuen, als der tapfre Fernand aus dem Kampfe mit den Mauren siegreich zurückkehrt. Der König überhäuft ihn mit Ehren und fodert ihn auf, eine Bitte zu thun: sie ist im Voraus gewährt. Fernand bittet um Leonor's Hand; der König, froh, die Treulose auf solche Art los zu werden, willigt ein; Leonor will dem Geliebten entdecken, dass sie die Maitresse des Königs gewesen, wird aber daran gehindert. — Die Vermählung geht vor sich. Der ganze Hof bezeugt dem Fernand seine Verachtung, dieser erfährt nun erst die Wahrheit und zieht sich verzweifelnd in's Kloster St. Jakob zurück, wo er alsbald seine Gelübde ablegt. Leonor kommt im Novizenkleide ebendahin, um die Verzeihung ihres Gatten zu erflehen; dieser wird gerührt, die alte Liebe kehrt wieder, er will mit ihr aus dem Kloster entfliehen, sie aber, durch diese Gemüthsbewegungen zu tief erschüttert, sinkt vor ihm nieder und stirbt — er spricht zu den Mönchen: „Betet heute für sie — morgen für mich!“ —

Nachricht.

Dresden, den 20. Dezember 1840. Herr *Chelard*, jetzt Kapellmeister in grossherzogl. Sachsen-Weimarschen Diensten, hat sich bei uns durch seine ernsthafte Oper Macbeth einen guten Namen gemacht. Er zeigte sich in dieser Oper als ein gründlicher, reflektirender Tonsetzer, der mit genauer Kenntniss des Effekts die jetzt üblichen Instrumentalmittel reichlich, obschon nicht übertrieben zu benutzen versteht und oft mit grosser Lebendigkeit der Erfindung zu glänzen weiss. Mehrere Sätze in dieser Oper verdienen vortrefflich genannt zu werden. Heute sahen wir von ihm „Mitternacht,“ eine sogenannte romantische Oper. In wiefern und wodurch das Gedicht diesen Beinamen gerade verdiene, würde schwer zu ermitteln sein, da die Hauptbegebenheit eine ziemlich gewöhnliche ist. Vielleicht ist die Szene im Sarge die Veranlassung dazu. Die Musik hat einen weit heiterern Karakter als Macbeth, die Chöre, im Styl baierischer Volkslieder — das Stück spielt am Stahremberger See — sind graziös und effektvoll. Ein glücklicher Einfall ist das Eintreten von entfernten Gesangchören hinter dem Vorhang in die lebendige, kräftige Ouverture. Der Dialog ist als instrumentirtes Rezitativ behandelt, und das wäre recht gut, spänne sich nur der Text nicht so unverhältnissmässig aus, wodurch auch in der Musik Längen entstehen. Die Arien sind brillant und sehr effektvoll instrumentirt; die Ensemble's, Duetten, ein Quartett, Sextett und die Finalen scheinen uns

das Vorzüglichste zu sein, dennoch — stellen wir Macbeth weit höher. Die Aufführung war vorzüglich zu nennen und das Ganze ward mit sehr lautem Beifall aufgenommen. *v. Miltitz.*

Feuilleton.

Halevy schreibt wieder an einer grossen Oper in fünf Aufzügen für die Academie royale; das Buch ist von St. Georges, und der Titel (bis jetzt): Der Malteserritter. — Auch soll eine neue Oper von *Kastner*, unter dem Titel: „Maschera" auf diese Bühne kommen.

Gestorben ist *Lefebvre* zu Paris, Bibliothekar beim Orchester der grossen Oper, ein beliebter Komponist, namentlich von Balletten und Pantomimen. Er war 64 Jahre alt.

Die Wittwe Lesueurs hat der Stadt Amiens, dem Geburtsorte ihres Gatten, 21 Partituren von verschiedenen Werken Lesueurs nebst mehreren musikalischen Autografen desselben zum Geschenk gemacht.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. № 2. 1841.

Méthode des Méthodes de Piano etc.

Die vollständigste Pianoforte-Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels, als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung insbesondere der Lehrbücher von C. Ph. E. Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Schmidt, Adam, Cramer, Czerny, Hummel und Kalkbrenner, so wie der Vergleichung und Würdigung der verschiedenen Spielarten und Systeme der berühmtesten Meister nebst Anfangs-Uebungen und fortschreitenden Etüden von Czerny, Cramer, Scarlatti, Bach, Moscheles u. s. w. und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden von Fr. Chopin, Th. Döhler, Heller, F. Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert, Thalberg, Wolff u. s. w. Für die königl. Conservatorien und Musikschulen herausgegeben von *J. Moscheles* und *Fétis*. Drei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Berlin, bei Schlesinger.

Angezeigt von G. W. Fink.

Seit langer Zeit ist es in Werken der Tonkunst, die zunächst für Frankreich geschrieben wurden oder in französischer Sprache, zur Gewohnheit geworden, neben der Verteutschung auch den französischen Text gegenüber zu drucken. Das hatte für den Teutschen das Gute, dass er die in Frankreich gebräuchlichen Ausdrücke der einzelnen Kunstgegenstände kennen lernte. Dieser Vortheil ist nun genügend erreicht. Wir wünschen daher für die Zukunft, dass dieses Werk, welches demselben Gebrauche huldigt, zur Verringerung des Preises das letzte sein möge, das uns zugleich den vollständigen französischen Text bringt. Man kann ja immerhin solche Kunstausdrücke, die sich entweder in Frankreich im Laufe der Zeit änderten oder die noch nicht gehörig erklärt scheinen, oder auch solche, in deren Uebersetzung man ungewiss ist u. s. w., in Klammern mit dem ausländischen Worte beifügen, wodurch das Gute ohne Vertheuerung der Sache und noch bequemer erreicht wird. Viel schätzenswerther und belehrender wäre es, wenn man diesen Gebrauch auf Dichterwerke, z. B. auf Uebersetzungen französischer Operntexte, übertragen wollte. — Ein anderer, nur durch lange Gewöhnung zu entschuldigender Ueberfluss in solchen Werken ist das jedesmal erneuerte Anfangen von den allerersten Kindernothwendigkeiten musikalischer Schullehren, die in eine allgemeine Grammatik der Musik, aber nicht in eine jede besondere Instrumentenschule gehören, wo sie vorausgesetzt werden sollten. Auch dieses Werk befasst sich noch mit den Anfangsgründen, die Jeder, der ein solches Buch zur Hand nimmt, längst und sogar oft noch gründlicher gelernt hat. Nach unserer Ueberzeugung sollte das Ganze von Noten und ihren Namen, vom Notenplan, Nebenlinien, Schlüsseln, Kreuzen, Been, Auflösungszeichen, von ganzen und halben Tönen u. s. w. billig vorausgesetzt werden; eben so die Lehre von der Dauer der Töne und dem Werthe der Noten und der Pausen, von den Taktstrichen und Taktarten u. s. w. Kurz, alles Positive einer allgemeinen Grammatik der Tonkunst könnte nicht blos ohne allen Nachtheil, sondern sollte sogar zum Vortheile für das der Behandlung eines namhaften Instrumentes Nothwendige und Besondere übergangen werden. Hätte einmal, was sich jedoch selten treffen wird, der Verfasser eines solchen Werkes über einen und den andern Gegenstand des allgemein nöthigen Wissens eine andere oder bestimmtere Meinung, so möchte er sie gelegentlich in einer Bemerkung anbringen, als womit viel Raum und noch manches Andere gewonnen werden würde.

Die eigentliche Pianoforteschule aller Pianoforteschulen (es ist nicht anmaassend gemeint) beginnt ihre Einleitung erst S. 15. Hier erhalten wir nun: „Eintheilung der Kunst, das Pianoforte zu spielen, in verschiedene Schulen, besondere Eigenschaften einer jeden, Nothwendigkeit sie zu vereinigen und, was ihnen eigenthümlich angehört, in ein einziges Lehrsystem zusammenzufassen.“ Die Wichtigkeit dieser Darstellung springt in die Augen; wir wollen sie daher zum Vortheile der Sache dem Wesentlichen nach verfolgen. Der Hauptgang ist folgender: Alle Theile der Musik haben im Laufe der Zeit Veränderungen, ja vollkommene Umwandlungen erfahren, in der Komposizionsart und der Ausführung, die aus der Verwandlung des Geschmackes und vielleicht noch mehr aus den Veränderungen in der Bauart der Instrumente hervorgegangen sind. Ein anderes ist das Klavier oder Spinett, ein Kneifinstrument, ein anderes das Pianoforte, ein Schlaginstrument. Beide müssen also auch verschieden behandelt werden. (Ganz gewiss! Nur geben wir nicht zu, dass das Klavier „nur gleichförmige Töne ohne alle Abstufung hervorbringen konnte.“ Man muss tüchtige Klavierspieler gehört haben, um zu wissen, wie eigenthümlich Abschattirtes und zart Singendes und Perlendes auf dem eigentlichen Klaviere hervorgebracht werden kann und in Wahr-

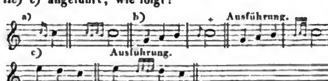
heit reizend hervorgebracht worden ist. Aber das Instrument ist für unsere Gewöhnung zu zart, still und lieblich, als dass es dem neuern Pianoforte, das immer mehr vervollkommnet wurde, nicht hätte weichen sollen. In vieler Hinsicht hat man leider zu sagen. Beide könnten recht wohl neben einander bestehen.) Mehr als 50 Jahre waren die Hämmer des Pianoforte kurze, an ledernen Scharnieren hangende Hebel, die der geringste Druck in Bewegung setzte; die dünnen und gebrechlichen Saiten mussten zart behandelt werden, wenn sie nicht springen sollten. Für solche Instrumente sind alle Komposizionen Mozarts, Schuberts, die meisten Clementi's und viele von Dussek, Cramer und Steibelt geschrieben. Die Eigenschaften, welche zum Vortrage dieser Komposizionen und zur Behandlung der Instrumente erfordert wurden, waren Zartheit im Anschlage, Ausdruck und Leichtigkeit; damit konnte nur eine Kraft, die im Verhältnisse zu jenen Instrumenten stand, verbunden werden. (Hier muss Manches auffallen und Anderes den nicht genau Eingeweiheten zu falschen Annahmen verleiten. Erstlich waren doch die Pianoforte jener Zeit, in welcher die genannten Männer glänzten, so übel nicht, als sie hier beschrieben werden. Dann ist bekannt, dass die Clementi'schen Instrumente an Fülle des Tones den Broadwoodschen nicht eben so sehr bedeutend nachstanden; auch war ihre Spielart keinesweges so leicht, dass man mit einem blos zarten Anschlage damit fertig geworden wäre. Auch war der Ton, den man jenen Instrumenten entlocken konnte, ein so ausgeprägter, voller und markiger, dass man nur zu jenen Männern noch einige Clementi'sche Schüler, namentlich den im Ton immer noch unübertroffenen *Field* zu nennen nöthig hat. Und endlich mussten freilich die Komposizionen der genannten Männer auf Instrumenten ausgeführt werden, wie man sie eben hatte: aber sie sind keineswegea berechnet blos für Zartheit im Anschlage und für Leichtigkeit, sondern auch für kräftiges und rundes Spiel, dessen Kraft und dessen Zartheit sich damals gerade wie jetzt und immerdar nach dem Instrumente zu richten hat, was eben beim Vortrage zu behandeln ist. Das Wort *Ausdruck* steht aber ganz am unrechten Orte, denn der Ausdruck ist nicht für eine Zeit und ein Instrument, sondern für alle Zeiten und alle Instrumentenarten. Je besser die Instrumente sind, desto besser nehmen sich auch die Komposizionen jener Männer aus, die sich beim Erfinden ihrer Tonstücke nach nichts weiter richteten als nach dem Umfange der damaligen Instrumente und dem Grade der ihnen zu Dienste stehenden Fertigkeit und nach dem damals vorzugsweise verlangten prall elastischen Anschlage, der schönen Ton und nicht Geräusch hervorzubringen Lust hat. Für Zartheit des Anschlages hätte daher richtiger Elastizität des Anschlages gesetzt werden mögen u. s. w.) Später, und zwar nur stufenweise (es wäre doch wohlgethan gewesen, wenn die Angabe der Jahre, wenn auch nur einigermaassen berücksichtigt worden wäre) ging eine gänzliche (?) Veränderung im System des Baues dieser Instrumente, und auch im System der Behandlung derselben vor. Man suchte dem Tone mehr Kraft zu geben durch Mechanismus und stärkere Saiten, wodurch auch für den Spieler mehr Kraftaufwand bedingt wurde. Nur die Tasten blieben unverändert, und doch blieb es der Fingersatz nicht! (Die Geschichte des Fingersatzes ist nicht genau richtig. So hängt z. B. der Nichtgebrauch des Daumens gar nicht mit dem Fortschritte der Tonkunst, nach und nach in Tonarten von mehreren Kreuzen und Been zu spielen, zusammen; im Gegentheil vermehrte sich der Gebrauch des Daumens mit der Zeit, so dass J. Seb. Bach ganz und gar nicht der Erste in Teutschland war, der den Daumen zu gebrauchen lehrte. Es ist hier ebenfalls in der Annahme nach dem Spruche gegangen: Wer da hat, dem wird gegeben, dass er die Fülle habe; und wer nicht hat, dem wird genommen, was er hat. Man vergleiche über diesen Punkt unsere Blätter 1840 S. 293.) Einige geben der Regel den Vorzug: Man setze den Daumen nur im äussersten Nothfalle unter; andere sind mehr dafür. Beides ist am rechten Orte gut, worauf gesehen werden soll. Ein anderer streitiger Punkt ist die sonst (ziemlich) allgemeine Annahme, dass man den Daumen nicht auf eine Obertaste setzen soll, was jetzt immer mehr eingeschränkt worden ist. Es folgen nun Resultate der individuellen Ansichten einiger grossen Meister. Einige wollen, dass die Hände wie von selbst auf die Tasten fallen, dass sie fast unbeweglich und die Finger ein wenig ausgestreckt sein sollen, während Andere die elliptische und längliche Form der Hand verwerfen, weil sie den Fingern die Kraft nehme, und halten es dagegen für nothwendig, dass sie senkrecht auf die Tasten fallen, wobei sie eine ziemlich grosse Bewegung der Wirkung auf die Hämmer für zuträglich halten. — Sexten- und Oktavengänge wollen Einige nur durch eine freie Bewegung des Handgelenkes, ohne Beihilfe des Vorderarmes, bewirkt wissen; Andere behaupten, man gewinne mit steif gehaltenem Arme mehr Schnelligkeit und Leichtigkeit, auch mehr Mannichfaltigkeit der Tonkraft. Beides hat sein Gutes; man erzielt durch Bewegung des Handgelenkes mehr Kraft und durch einen steifen Arm mehr Feinheit. (Ob das nicht individuell sein möchte? Die Erfahrung bestätigt es.) Dann heisst es: Das gebundene, gleiche und saubere Spiel von Clementi's und Kalkbrenner's Schule ist bemerkenswerth wegen einer grossen Korrektheit des Mechanismus und wegen seiner eleganten Leichtigkeit. Aber die Schönheit, Reinheit und Regelmässigkeit in den Typen dieser beiden Schulen lassen nicht zu, was ich (Fétis) das *Verfahren bei Bildung des Tones* nennen werde, was Hummels und noch mehr Moscheles' Schule hat (verschiedene Arten, die Tasten anzuschlagen, was Mannichfaltigkeit und Glanz bringt). Ein Aehnliches wendet Liszt an, allein in ganz abweichendem Wesen, da er die Tongewalt des Pianoforte der Gewalt des Orchesters möglichst nahe zu bringen strebt. Daher häufige Anwendung des Pedals mit einem besondern Verfahren beim Anschlagen der Tasten. Auf Vermehrung der Tongewalt ist auch Thalbergs Augenmerk gerichtet, jedoch mit anderem Verfahren in Applikatur und Anschlag. — Diese Verschiedenheiten sind sämmtlich beachtenswerth, dann: „Ein Mann von Talent sieht auf Nichts mit Gering-

schätzung herab; denn Alles kann mit Vortheil angewendet werden in dem ungeheuern Bereiche der Kunst (was sich auch derjenige merken mag, der es sagt). Es kommt nur darauf an, von jeder Sache den rechten Gebrauch zu machen und das Nützliche herauszufinden (den Stein der Weisen). Also sollen denn die Grundsätze berühmtester Meister zusammengestellt, erwogen und verschmolzen werden, was allein die Vernunft an die Stelle der Vorurtheile setzen und unserer Zeit von allgemeinem Nutzen sein kann (was wir lebhaft wünschen).

S. 21: *Vom Mechanismus des Spiels.* Erstes Kapitel von der Klaviatur (vom Contra *C* — bis viergestrichenen *f*). Das Gewöhnliche. Der Schüler soll zuvörderst bunt unter einander gewürfelte Noten auf den Tasten anschlagen lernen. Zweites Kapitel. Von der Stellung des Spielenden am Pianoforte und der Haltung der Hände auf der Klaviatur, hat Manches anziehend Zusammengestellte ausser dem Gewöhnlichen (Dussek und Hummel sind in der Angabe der Handhaltung sich völlig gleich, nicht verschieden, was in einem kleinen Missverstande liegen mag). Für den Anfang wird Kalkbrenners Handleiter empfohlen, nur nicht zu lange. Drittes Kapitel. Vom Anschlag, der lebhaft, unabhängig und sauber, wie das Abspringen einer Feder sein muss, wozu viel Uebung gehört, wenn er in allen Graden der Stärke und Schwäche gleich gut sein soll, was gleich vom Anfange an geübt werden soll. Beim Starken soll man die Finger etwas höher heben, als bei flüchtigen Passagen. (Wie, wenn die letzten auch stark sein sollen?) Was dagegen S. 28 §. 24 und 25 vom Liegenlassen der Finger bei arpeggirten Akkorden u. s. w. gesagt wird, unterschreiben wir nicht ganz; es gibt öfter ein klebrig schlechtes Spiel als ein wirksames; mindestens gehört dergleichen nicht hieher als Regel, sondern etwa als Bemerkung in das zweite Buch vom Styl und Vortrage. Uebungen zur Unabhängigkeit der Finger folgen, wie überall; erst mit einem, wenn die vier andern fest liegen (nach Kalkbrenner), dann mit zweien in Trillerart (nach mehreren früheren Meistern), und so fort, bis nur ein Finger fest ruht. — Dafür werden noch Beispiele aus Eberhard Müllers grosser Pianoforteschule (zum Besten der Franzosen, die dieses Werk nicht besitzen) abgedruckt, wobei auch der Daumen und der kleine Finger auf die Obertasten kommen (nämlich in Des dur u. s. w.) — Bei den Uebungen S. 36 §. 33 machen wir für den Anfänger wieder ein ?, wie schon weiter oben. Erst muss genau gespielt werden, wie es steht. — S. 37 kommt etwas zu früh, wenigstens die Nebenbemerkung, die mit ein paar Worten in einer Bemerkung hier abgethan sein könnte. Wider die Terzenübungen mit ruhender Hand sind wir nicht. — S. 40 vom Ausspannen der Finger im Umfange einer Oktave. — So werden die Finger geschmeidig, gelenkig und stark, weshalb solche Uebungen bekanntlich nicht zu erlassen sind.

S. 42. Viertes Kapitel. *Vom Fingersatze.* Anfangs etwas breit. Die Verschiedenheit des Fingersatzes ist zu natürlich, als dass sie nicht bleiben sollte, und zwar schon der verschiedenen Beschaffenheit der Hände und Finger wegen. Dennoch kann bei Anfängern es nicht als Grundsatz aufgestellt werden: „Der beste Fingersatz ist derjenige, der die Ausführung erleichtert.“ Was anfangs erleichtert, kann in der Folge, und nur zu bald, erschweren und das ganze Spiel verderben. Hingegen stimmen wir völlig in die Eintheilung des Fingersatzes: absolut willkürlicher, bedingt willkürlicher und nothwendiger. (Hummel und Kalkbrenner haben hierin viel Tüchtiges, was auch gut benutzt worden ist.) — *Abschnitt* 1. Fingersatz ohne Unterlegung des Daumens. Gleichmässige oder symmetrische Stellen, wo ein Finger an den Platz des andern tritt z. B. in allen aufsteigenden Figuren, die alle fünf Finger anwenden, nimmt in der rechten Hand der Daumen die Stelle des zweiten Fingers ein, in der linken der dritte die Stelle des zweiten oder der vierte die Stelle des dritten. (Also ist er auch hier schon verschieden.) Wo nur vier Töne symmetrisch steigen, ist er willkürlich. — Der Daumen kann aber stets als ein guter Stützpunkt betrachtet werden, wenn er sich natürlich darbietet u. s. w. Bei absteigenden Figuren ist es natürlich umgekehrt. — Bis S. 56, wo gleichförmige Figurenfolgen mit Wiederholung der Noten (richtiger mit Wiederholung einer Note) nach dem Gesetz der Fingerveränderung auf der wiederholten Note kommen, und zwar zuerst mit fünf steigenden Tönen u. s. w. „Die Gleichförmigkeit der Fingerfolge richtet sich nach der Gleichförmigkeit der Notenstellung.“ — Fingersatz durch Ausspannung der Finger, das Untersetzen des Daumens und das Ueberschlagen über denselben soll vermieden werden so viel möglich durch Ausspannung der Finger (wird aber nicht überall nöthig, am wenigsten unerlässlich sein; ist aber immer angewendet worden, besonders bei Arpeggien.) — *Abschnitt* 2. Untersetzen des Daumens unter die Finger, und Ueberschlagen der Finger über den Daumen. Allgemeine Regel: Jede Stelle von mehr als fünf unmittelbar (ohne rhythmischen Absatz) auf einander folgenden Noten verlangt Eins oder das Andere als Ersatz für die mangelnde Fingerzahl. Zur Sicherung einer geschickten Bewegung des Daumens wird mit Recht besonders Kalkbrenner's Uebung S. 39 seiner Methode empfohlen und abgedruckt; dazu noch ein Beispiel von Cramer und von Moscheles. Ueberall hat man darauf zu sehen, dass die Eintheilung der Finger mit der Gleichförmigkeit der Passage Schritt halte. — Die allgemeinen Regeln sind: Alle ganzen diatonischen Tonleitern, die eine Untertaste zur Tonica haben, fangen in der rechten Hand mit dem Daumen an: die Tonleitern auf einer Obertaste mit dem zweiten Finger. — Jede Tonleiter, die mit dem Daumen anfängt, und in welcher kein *B* vorkommt, muss in der Rechten den Daumen auf der vierten Note haben; jede, die ein oder mehrere *B* enthält, muss den Daumen auf *C* und *F* haben. Die höchste Note bekommt den kleinen Finger. Das Absteigen behält dieselbe Ordnung. — In der linken Hand muss jede Tonleiter auf einer Untertaste den dritten Finger auf der sechsten Note haben; jede auf einer Obertaste muss den Daumen auf der dritten und siebenten Note bekommen, mit Ausnahme von *Fis* oder *Ges*, wo der Daumen auf die vierte und siebente Note gesetzt wird. (Aber erstlich wird das Letzte nicht immer wohl-

gethan sein, und zweitens werden doch unmittelbar darauf in der Darstellung der Tonleitern noch mehrere Ausnahmen gemacht. Es heisst da: „Die Eintheilung der den Noten entsprechenden Tasten der Klaviatur ist so beschaffen, dass man unmöglich ein gleichförmiges und genügendes System des Fingersatzes in den Moll-Tonleitern von *Fis* oder *Ges*, *Cis* oder *Des*, *As* oder *Gis*, von *Es* und *B* aufstellen kann.“ Und so ist es wirklich, nicht blos in diesen, sondern auch in manchen andern Fällen. Das Meiste wird daher auf eine Vereinfachung der Regeln ankommen.) In Terzen- und Sexten-Gängen beider Hände bleiben in Ausführung der Tonleitern dieselben Regeln. — „Jede Tonleiter oder diatonische Notenfolge, die über die Grenzen einer Oktave hinausgeht, die aber, ohne die zweite Oktave zu erreichen, wieder auf sich selbst zurückkehrt, muss im Fingersatze so berechnet werden, dass man den Daumen nur so oft unterzusetzen braucht, als nöthig ist, um die erforderliche Fingerzahl zu gewinnen. — Fortrückende leiterartige Gänge macht man möglichst symmetrisch oder gleichförmig. (Im Absteigen geht es nicht, was zugegeben wird. So wird sich auch immer Verschiedenheit finden, die auch nichts Schädliches hat, sobald sie sich nur auf irgend eine Ordnungsregel gründet.) — „Gleichförmigkeit in der Stellung der Finger ist das beste Fingersatz-System bei chromatischen Tonfolgen wie bei allen anderen Passagen.“ (Das hat auch Niemand verkannt: aber es gibt mehrere Systeme über die Art, diese Gleichförmigkeit des Fingersatzes herauszustellen, was auch im Buche selbst ausgeführt wird. Mit Recht wird dem Hummel'schen und Kalkbrenner'schen Fingersatze für chromatische Reihen der Vorzug vor dem älteren gegeben.) — (Auf alle Einzelnheiten können wir hier natürlich nicht Rücksicht nehmen; wir bemerken nur, dass doch zuweilen das Uebersetzen öfter angewendet wird gegen die eigene frühere Regel, als es nöthig wäre, z. B. S. 76 im ersten Beispiel.) — Fingersatz *mit Auslassen von Fingern* hat Hummel zuerst in eine eigene Kategorie gestellt; Kalkbrenner nennt ihn gut den Fingersatz durch Zusammenziehung. Zwischen ihm und dem Untersatz wird man öfter freie Wahl haben. — Vom Vertauschen der Finger auf einer Taste bei nicht wiederholtem Anschlage S. 78. Sonst verlautete nichts davon. Hummel nimmt dieses Hilfsmittel selten, Kalkbrenner öfter, nicht blos auf Tönen von einer gewissen Dauer, sondern auch selbst bei Stellen von einer gewissen Schnelligkeit. — Der siebente Artikel bringt wechselseitige Anwendung mehrerer Finger auf einer Taste bei wiederholtem Tonanschlage. (Seit Eberh. Müller bekannt. Die Bemerkung: Es kommt bei dem verschiedenartigen Wechseln der Finger auf Form und Rhythmus der Passagen an — ist sehr gut.) — Achter Artikel. *Fingersatz bei doppelten Noten* (wobei verschiedene Meinung herrscht und demnach verschiedene Ausführung solcher Stellen.) — Fünftes Kapitel. *Von den grossen Spannungen*, wobei zuvörderst die Kostbarkeit grosser Hände gepriesen wird. (Man muss eben spannen lernen und dann ist es gut.) Dann folgt im sechsten Kapitel: *Fingersatz mit Ausnahmen* (ist überall der Hauptfingersatz, den Jeder am Besten lernt und sogar lernen muss), z. B. denselben Finger auf mehrern hinter einanderfolgenden Tasten, das Abgleiten eines Fingers, das Ueber- oder Unterschreiten über oder unter einen andern Finger, das Anschlagen zweier Töne mit einem Finger. — Siebentes Kapitel. *Sprünge.* (Das Uebrige muss praktisch gelernt werden und damit gut.) — Achtes Kapitel. *Harpeggien*, auch eine neuere Effektzuthat. (Wer diese lernt, braucht keine langen Wortregeln mehr.) — Neuntes Kapitel. *Akkorde.* (Die Beispiele, worauf hier Alles ankommt, sind gut gewählt.) — Zehntes Kapitel. *Ueberschlagen und Eingreifen der Hände.* — Eilftes Kapitel. *Verzierungen.* Als Effektverstärker bald durch Glanz bald durch Anmuth gehören sie dem Geschmacke der Zeit an, kommen, verändern sich und verschwinden. Es wird aber ganz richtig bemerkt: „Da die Verzierungen eine nothwendige Analogie mit jeder Musikgattung haben, so würde man die Natur des Styles beeinträchtigen, wenn man Verzierungen anbringen wollte, die einer andern Epoche angehören, als diejenige ist, in welcher das auszuführende Musikstück komponirt wurde. Ein Klavierspieler, der sich zur Kenntniss der Werke der grossen Meister aller Epochen erheben und sich nicht blos mit den Kompositionen seiner Zeit begnügen will, muss also bei Ausführung älterer Musik den Karakter der Verzierungen derselben wohl studiren, um sie ihr anzupassen.“ Und nun wird aus Couperin's Zeit der einfache und doppelte Kneiper *(pincé) a)*, das Uebertragen der Stimme *(le port de voix) b)*, die gebundene Bebung *(tremblement lié) c)* angeführt, wie folgt:



Weiter steht nichts. Hier hätte aber der Verfasser Gelegenheit gehabt, sich ein Verdienst um die Klavierspieler zu erwerben, wenn er von Epoche zu Epoche die herrschenden Verzierungen angegeben und die Ausführung derselben bestimmt angezeigt hätte. Das hat er aber nicht gethan; das ist Schade. Auch von den heutigen Verzierungen wird nichts gesprochen. — Zwölftes Kapitel. *Vom Gebrauche der Pedale.* Nichts als das Gewöhnliche. Hier hätte manches Neugewordene ganz besonders erörtert zu werden verdient. — Dreizehntes Kapitel. *Vom Styl im Vortrage.* Der Verfasser meint ganz richtig, dass vollkommene Fertigkeit und Leidenschaft, Feuer und Empfindung wohl die schönsten Erfolge sichern, aber sie reichen nicht hin, den Vortrag eines Musikstückes zu dem zu machen, was er sein soll. „Die Vernunft *(la raison)* muss der Einbildungskraft des Künstlers ebenfalls zu Hilfe kommen.“ Man darf den Karakter der Tonstücke nicht in Willkür verändern durch zu schnell oder zu langsam, noch durch Zusätze, denn jede gute Musik hat ihre Bestimmung, ihre Idee (die man ihr nicht verpfuschen darf). „Die höchste Vollkommenheit in der Kunst ist, das Geschriebene so gut wieder-

zugeben, dass man nicht Ursache hat, Etwas hinzu oder davon weg zu wünschen.“ Der Geist der Komposizionen muss aufgefasst und mit Achtung für die *Wahrheit* wiedergegeben werden. „Der Styl im Vortrage kann (also) nur darin bestehen, dass man jedes Werk nach der Idee wiedergibt, die es hervorgebracht.“ — Vierzehntes Kapitel. *Von der Improvisazion.* Die freie Fantasie oder das Komponiren aus dem Stegreif, heisst es, würde eine unmögliche Kunst sein, wenn ihre Produkte mit der Strenge beurtheilt werden sollten, die man bei Abschätzung geschriebener Komposizionen anzuwenden pflegt. (Wir zweifeln an der Richtigkeit dieses Ausspruches, sobald er so im Allgemeinen wie hier gelten soll. Es gibt helle Stunden, denen nur oft das bedauernswerthe Unheil folgt, dass sie nicht fest gehalten werden können. —) Der Verfasser fährt fort: „Allein die Mängel werden durch eine gewisse Kühnheit des Schaffens ersetzt u. s. w. Diese Kühnheit ist gerade das karakteristische Zeichen der Improvisazion, denn das Herunterspielen einiger alltäglichen, auf's Geradewohl zusammengestoppelten Phrasen über ein gegebenes Thema nenne ich nicht Improvisiren.“ Der Improvisator muss nicht allein eine fruchtbare Einbildungskraft und vollkommene Kenntniss der Harmonie haben, sondern der Mechanismus der Ausführung muss so vollkommen sein, dass die Finger mit Leichtigkeit wiedergeben, was der Geist erfindet. Auch muss er mit schnellem Ueberblicke die Hilfsquellen entdecken, die ihm der zu entwickelnde Gedanke bietet. Endlich ist bei aller Aufregung die erforderliche Ruhe zu bewahren, um sich nicht zu verirren, sondern in der Eile einen Plan zu entwerfen, wie er seine Ideen nach einer gewissen Steigerung des Interesses zu ordnen habe. Alle diese Natur- und Kunstgaben finden sich selten beisammen. Die Wiederkehr der Hauptgedanken ist auch hier eine Hauptsache und dies ist Resultat der Erfahrung. Daher kommt es, dass die Geschicktesten das Bekenntniss ablegten, ihr Talent sei eben so sehr die Frucht des Studiums als der Inspirazion. (Anerkanntes und Begriffenes, was auf Jean Paul's Ausspruch zurückführt: Habt nur recht viel Genie, liebe Leute, das Uebrige gibt sich.)

Von diesem Allen, was auf 121 Folioseiten verhandelt worden ist, wird nun Jeder eine klare Uebersicht gewonnen haben, die um so mehr werth ist, da ein Inhaltsregister, was sehr zu wünschen wäre, fehlt. Gerade in den letzten Kapiteln scheint uns die Arbeit zu ermatten und die Vergleichungen mit Andern sind nicht mehr zu finden. Dennoch ist das Dagewesene in Kürze benutzt. Vor Allem ist aber auf die Lehre von dem Fingersatz viel Fleiss verwendet worden. Je wichtiger diese Lehre an und für sich ist, je wünschenswerther eine bestimmtere Gestaltung derselben sein muss, desto mehr ist jede sorgfältige Beachtung derselben mit gebührendem Danke wieder zu beachten und in sich zu bearbeiten. Jeder Lehrer des Pianofortespiels wird daher von selbst die Mühe nicht scheuen, sich mit dem Buche, vielleicht im Vergleiche mit unserer Darstellung und, wozu wir rathen, im Vergleiche mit Hummels und Kalkbrenners Klavierschule (die Eberh. Müllersche wäre gleichfalls rathsam), bekannter zu machen, wozu auch besonders noch die beiden folgenden Abtheilungen des Werkes ermuntern müssen. Diese bringen nämlich fortschreitende Uebungen mit kurzen Erklärungen, in denen noch Manches enthalten sein mag, was von Bedeutung ist. Beide Abtheilungen, die zweite und dritte, sind bereits gedruckt: wir haben aber noch keine Gelegenheit gehabt, sie genauer kennen zu lernen. Ueber diese, mehr für den Unterricht geeignete, werden wir später berichten.

Louis Berger

Oeuvres complèts (?) pour le Pianoforte. Cah. 1. contenant Oeuv. 7, *grande Sonate*; Oeuv. 25, *Andante et Presto*; Oeuv. 26, *Andante varié.* Leipzig, chez Fréd. Hofmeister.

Jedermann weiss, dass Louis Berger zu den Schülern Clementi's gehört, die dem Meister und sich selbst Ehre machten. Die Schule Clementi's und welche Männer aus ihr hervorgingen, dies Alles steht in gutem Andenken, auch noch in Tagen, die eine andere Tendenz der Virtuosität auf dem Pianoforte heranwachsen und die Welt in Verwunderung setzen sahen und noch sehen. Eine auseinandersetzende Vergleichung jener und der neuesten Virtuosenrichtung wäre jetzt überflüssig, weil man beide noch sehr gut kennt und zu würdigen weiss, und unnütz, weil diejenigen, die sich ausschliesslich für eine oder die andere Richtung erklären, durchaus nichts weiter als den Preis ihrer Partei hören wollen und jedes Andere mit stolzem Mitleid belächeln oder, je nachdem die Herzen beschaffen sind, verhöhnen. Wo irgend ein Raptus herrscht, da hilft kein Wort; man warte, bis der Rausch vorüber ist. — Allein zu beschweren hat sich keine von beiden Parteien, denn die eine erhält, was ihr lieb ist, und die andere auch. So erlabe sich jede Partei so lange ausschliesslich mit dem, was ihr den Muth belebt, bis sie Kraft gewinnt, auch eine andere Richtung der Kunst in ihrer Schöne und an ihrem Schönsten zu fassen und sich auch daran zu ihrem eigenen Gewinne zu erlaben. Dass der Pianofortespieler, der nicht nur das Neueste unablässig einzuüben fortfährt, sondern sich auch an tüchtige Werke früherer Zeiten mit Eifer hält, sogar für den technischen Theil seiner Kunst gewinnt, wie vielmehr für innere mannichfachere Anregung, wird man hoffentlich zugeben. Es ist also jedenfalls ein Vortheil, wenn solche Werke von Neuem der Beachtung der Zeit übergeben werden, die über den Reichthum der neuen Masse nur zu leicht das ältere Gute übersieht oder auch wohl vergisst.

Das kann aber bei Louis Bergers Werken, so weit sie bis jetzt durch den Druck bekannt sind, noch leichter geschehen, als bei andern seiner Zeitgenossen und selbst seiner Mitschüler z. B. Field's. (Klengel in Dresden, der einzige, welcher noch lebt, hat sich ausschliesslich in das Reich der Fuge, des Canon und der doppelkontrapunktischen Schreibart überhaupt gewendet und steht so für sich. Möchte er nur nun bald mit seinen

Meistergaben der Art öffentlich auftreten! Er schweigt zu lange.) Berger hat nämlich fast in allen seinen Werken etwas Düsteres, einen Hang zum Schwermüthigen, der ihn selbst in seinen freudigeren Sätzen nicht immer ganz verlässt. Dieses ihm eigen Karakteristische will herausgefühlt und zur angemessenen Darstellung gebracht sein, wenn seine Hauptwerke wirken sollen, was sie zu wirken vermögen. Da alle seine Tonbilder in einer genauen Folgerichtigkeit, in einem festen Zusammenhange der Entwickelungen, von denen man mehr oder minder sich entfernte, sich bewegen, so ergibt sich daraus von der einen Seite, wenigstens in manchen jüngern Gemüthern, theils das Hindernde, was diesen Schöpfungen bei ersten oberflächlichen Versuchen entgegensteht, theils von der andern Seite auch wieder das Anziehende und Nützliche, was sie bei näherer Bekanntschaft gewinnen. Was in den Zeiten der ersten Veröffentlichung namentlich der Berger'schen Sonaten auch von damals anerkannten Beurtheilern gegen sie eingewendet wurde, z. B. dass sie häkelig zu spielen seien, wird jetzt bei solchen technischen Fortschritten wohl nicht mehr gefunden werden: allein es kann doch in manchen älteren Spielern, die noch als Rath der jüngern von Einfluss sind, ein Vorurtheil übrig gelassen haben, das nur durch erneuerte Ausführung dieser Werke, dann aber auch leicht, beseitigt werden kann. So möge man sie vornehmen, und zwar mit dem Ernst, welchen sie erfordern. Dass sie dem Klavierspieler vortheilhaft sein werden, brauchen wir nicht erst zu versichern; denn was zum guten Pianofortespiel gehört, verstand Berger ohne allen Widerspruch.

Vor Allem mag man es mit der ersten Sonate in C moll, die Muzio Clementi gewidmet ist, genau nehmen. Sie gehört zu dem Vortrefflichsten, was Berger schrieb, ist vom Anfange bis zum Ende in einem Flusse überaus karakteristisch gehalten, von tiefer Wirkung und wird als Meisterstück ihrer Art gelten müssen. — Das Andante und Presto, einer seiner Schülerinnen, Mad. Voigt, geb. Kunze, gewidmet, wird von heutigen Spielern mehr im ersten als im letzten Satze, ob dieser gleich grössere Fertigkeit in Anspruch nimmt, dem innern Wesen nach, das ganz in des Meisters Weise erklingt, mit Sorgfalt behandelt werden müssen, wenn es gut vorgetragen werden soll; dann wird es aber auch zum schönen Ganzen trefflich wirken, wie die Variazionen über ein schönes Originalthema. Sie sind so herrlich gearbeitet und so graziös, als es Clementi's Schule mit sich bringt, von welcher sich Berger dem innern Wesen nach am Wenigsten unter allen Schülern dieses Meisters entfernt haben möchte. Mit wenigen Ausnahmen sind im Grunde die Variazionen jener Zeit reicher, als die der unsern. — Zu genauerer Erkenntniss dessen, was von dieser Gesammtausgabe zu hoffen ist, fügen wir die Worte der von dem Verstorbenen zur Herausgabe beauftragten Männer, *Ludw. Rellstab* und *Wilh. Taubert*, bei: „Obgleich der Werke *Ludw. Berger's* nur sehr wenige in die Oeffentlichkeit getreten, so genügten sie doch, um bei allen Sachkundigen den hohen Rang, den derselbe unter den teutschen Komponisten einnimmt, festzustellen. Sie genügten, um den Maassstab seines tiefen Genius an die Hand zu geben, durch den er sich den ersten Meistern der Zeit als ein würdiger Genosse zugesellen darf. — Eben der Grund, welcher die geringe Zahl der bei seinem Leben erschienenen Werke veranlasste, macht seinen *Nachlass ungewöhnlich reich*, an Umfang, wie an innerem Gehalt; er lag in der hypochondrischen Bedachtsamkeit, ja Aengstlichkeit des Verstorbenen, die es ihm zur schwierigsten Aufgabe machte, über irgend ein vollendetes Werk einen festen Beschluss hinsichtlich der Publikazion zu fassen. Wir finden daher in seinem Nachlasse nicht, wie bei manchen Andern, Lebensthätigern, nur solche Werke, die er selbst als die minder bedeutenden zurückgelegt hätte, sondern das Vorhandene bietet uns mitunter gerade die *trefflichsten* Arbeiten dar, ja eine derselben (die grossen Variazionen in F dur) hat der Komponist geradehin auf dem Manuskript mit den Worten: „Mein bestes Werk" bezeichnet. Deshalb kann die Herausgabe dieses, in seiner Art einzigen, Nachlasses nicht, wie es sonst zu sein pflegt, als eine kleine Vervollständigung der im Grossen schon gekannten Leistungen des Komponisten betrachtet werden, sondern sie fügt zu diesen noch eine *andere, bisher ungekannte reichliche Hälfte* hinzu, wodurch sich Ruhm und Verdienst des Verewigten verdoppeln" u. s. w. Auf diese Lieferungen der Werke Berger's für das Pianoforte wird Subskripzion das Heft zu 1 Thlr. angenommen. — Die Lieder dieses Komponisten erscheinen ohne Subskripzion. Davon haben wir gleich mit bekannt zu machen:

Zehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Ludw. Berger*. Op. 27. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Alle diese Lieder, den Texten nach gut gewählt, sind einfach im Melodischen und in der Begleitung, ohne dass sie des Eigenthümlichen in entscheidenden Wendungen entbehren sollten. Das Besondere, was sie in sich tragen, ist durchaus nicht gesucht, nicht erkünstelt, wohl aber grösstentheils jener Gemüthsstimmung vorzugsweise befreundet, welche Einsames, Sehnsuchtstilles und zur Schwermuth Geneigtes liebt. Den Hauptton machen z. B. die Worte im achten Gesange deutlich: „O geliebtes treues Schiffchen, schliefen wir doch in der See!" — oder wie im Liede von Rellstab, dessen zweite Melodie zu den gelungensten gehört: „Wann, ach wann kehrst du mir wieder!" — Damit wäre denn angedeutet, welchen Stimmungen dieses Heft vorzüglich willkommen sein möchte. Eine ausführliche Besprechung gerade solcher Lieder nützt darum äusserst wenig, weil das Beste, was in ihnen ist, nur sehr schwer mit Worten anschaulich gemacht werden kann, und weil man dies, gelänge es auch noch so gut, doch nicht eher richtig verstehen würde, als bis man sich selbst mit den Liedern bekannt gemacht hätte. Dann findet aber in einer solchen einfachen Gefühlssache ein Jeder das ihm Angemessene, für ihn Rechte, als worauf es hierin vorzüglich ankommt, ohne vorangeschickte Rede. Es muss also ganz besonders in solchen Gaben Jeder sich selbst durch klingende

Versuche befragen, in wie weit die Lieder für ihn sind oder er für die Lieder ist. Berger's Name wird aber hinlänglich sein, um zu solchen Versuchen zu ermuntern.

Indem wir diese Anzeige beschliessen, sehen wir, dass bereits das zweite Heft der Berger'schen Pianoforte-Werke die Presse verlassen hat. Ueber dieses zweite Heft werden wir in einem der nächsten Blätter berichten.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor — componirt von *Louise von Drieberg*. Op. 2. Berlin, bei F. S. Lischke. Pr. 15 Sgr.

Wir haben das erste Liederheft dieser angenehmen Komponistin, der Gattin des Freiherrn Friedr. v. Drieberg, S. 462 v. J. ganz besonders für einsame Stunden und für trauliche Zirkel inniger Freundschaft und glücklicher Häuslichkeit, die den Prunk gefallsüchtiger Eitelkeit verschmäht, mit Vergnügen empfohlen. Es war darin auf keine Bravour weder des Gesanges noch der Begleitung, sondern auf schlichte Anmuth und zierliche Innigkeit in anspruchloser, aber frischer Haltung gesehen worden, also auf das Lieblichste, was ein weibliches Gemüth vorzüglich anziehend macht. In dieser liebenswürdigen, naturgetreuen Weise ist auch dieses zweite Heft gesungen, im Melodischen den Texten angemessen ohne jene geschminkte Originalsüchtelei, die gern scheinen möchte, was sie nicht ist, und ohne jenen überreizten Hang nach verbrämt auffallender Begleitung, die dem Liede mehr schadet als frommt. Zugleich hat sich die freundliche Komponistin wieder als weich empfindende Dichterin in Bevorzugung einer Gefühlsrichtung gezeigt, die als echt weibliche Neigung gilt und darum aus Frauenmunde auch am meisten anspricht. Es ist das sehnende Verlangen nach dem Entschwundenen, nach geliebten Schatten vergeistigter Vergangenheit, zu welcher sich der Reiz der Zukunft an der Hand blühender Hoffnungen im Morgentraum idealer Herrlichkeit gesellt. Dies spricht sich eben so zart als feurig aus in einem „Lebewohl" No. 1 und in No. 5 „An die Entfernte." Dabei ist ihr aber die Lust an der Gegenwart, die frische Theilnahme an den Freuden des irdischen Tages keinesweges verloren gegangen, was wir ganz besonders zu achten wissen. In naiver Komik und echtem Anstande netter Heiterkeit sind Goethes „Die Lustigen von Weimar" allerliebst, ja vorzüglich getroffen worden, so dass sie Jedem behagen werden. „Benedetta," von Ida Gräfin Hahn-Hahn, ist in ihrem Wunsche nach Halt mitten im Schwanken zwischen dem Sein und dem Ideale der Sehnsucht gut aufgefasst; eben so „Der Ungeliebte" von Rückert (mit einiger neuen Notenorthographie). Das letzte ist Goethes Vanitatum Vanitas, eben so munter als einfach hübsch. Es ist uns immer sehr lieb und werth, wenn in weiblichen Herzen neben den Idealen dieser glückliche Weltsinn einer menschlich guten Lebenshaushaltung vorhanden ist; er schafft wohlthuend behagliche und heitere Gefährtinnen, auch wenn es einmal auf etwas holprigem Wege und nicht immer durch schattige Sommerhaine geht.

Lied: „Vaterland in deinen Gauen" mit Pianoforte aus dem Festgesang componirt zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig Statt findenden Feierlichkeiten von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Gr.

Es ist dieser schon besprochene und bekannte Festgesang hier für eine und an einer Stelle für zwei Stimmen mit leichter Begleitung des Pianoforte eingerichtet geliefert worden zu erwünscht vermehrtem Gebrauche desselben in häuslichen Zirkeln, wozu es sich als volksmässiger und vaterländischer Gesang gleichfalls sehr gut eignet. Man hat nicht immer vierstimmigen Männergesang beisammen, für welchen es zunächst bestimmt ist. So wird auch diese Ausgabe Vielen willkommen sein.

Legenden für eine Altstimme — von *Carl Löwe*. Op. 75 und 76. Ebendaselbst. Pr. jedes Werkes: 18 Gr.

Die erste Legende: Das Grab zu Ephesus, von Rud. Binder, das vom Schlafe des Jüngers handelt, der an der Brust des Meisters ruhte, ist einfach und mild schaurig, geheimnissvoll wirksam. Die andere: Der Weihdorn, von Fr. Rückert, hat durch den zierlich bewegten Tongang viel gewonnen und muss mancher frommen Stimmung lieb sein. Die dritte: Der heilige Franciscus, von J. H. von Wessenberg, auch recht gut und erbaulich. Die vierte: Das Wunder auf der Flucht, von Rückert, in der Tendenz des vorigen Gesanges, nur kriegerischer anklingend, wie es das Mohammedische mit sich bringt. Alle haben einen natürlicheren Fluss, als viele der späteren Gesänge dieses Komponisten und werden hoffentlich gerade deshalb Vielen zusagen. — Das andere Heft enthält nur zwei, länger ausgeführte Legenden: Die Einladung, von Knapp, treuherzig einfach und so kindlich, dass es wohl manchen Segen wirken mag, wenn es die rechten Herzen findet. Dann folgt Scholastica, von L. Giesebrecht. Es ist mit Chören der Mönche und Nonnen zum herrschenden Gesange der Scholastica, wirksam genug, versehen, aber das Ganze des Inhalts mag sich ein Jeder für sich ansehen; uns sind alle übrigen dieser Sammlung lieber, die wir mit Vergnügen zur Beachtung empfehlen.

Mehrstimmige Gesänge und Lieder mit und ohne Begleitung.

IV Hymni vespertini für vier Männerstimmen komponirt — von *Ernst Bröer*. Op. 4. Breslau, bei Carl Cranz. Partitur und Stimmen: 8 Gr.

Diese vier Gesänge mit lateinischem Texte, welcher der Partitur nicht untergelegt ist, sind gut harmonisirt, mögen auch an ihrem Orte gefallen, haben jedoch wenig

Erfindung; selbst der bekannte Text: „Ave maris stella" hält im Anmuthigen nicht recht aus; am meisten sagt uns das alte Lied zu „Jesus dulcis memoria." Ganz besonders ist manchmal die Skansion, z. B. gleich anfangs: *dilīgĭtis*. Wie kann nur der Verfasser unschuldige Ohren so unbarmherzig stechen! In der fünften Klammer der Partitur mögen die Liebhaber im vierten Takte für den ersten Bass noch den halben Schlag des kleinen *Es* hinzufügen.

Sechs Lieder heiteren Inhalts für vier Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 15. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen: 1 Thlr.

No. 1. „Wer singt, der sing', dass es wohl kling'," aus einer Gedichtsammlung von 1600, ohne Begleitung, recht hübsch, ein wenig gezeltert. No. 2. Immerfroh, mit Begleitung des Pianoforte, erst Solo für den ersten Bass, damit er sich auch einmal hören lasse, dann Tutti, Alles munter. No. 3. Wohlgemeinter Rath, von C. Blum, wieder mit Begleitung und Solo aus Liebe zum ersten Bass, dem jedoch der Chor diesmal zu folgen nicht sonderliche Lust bezeigt, was in der Ordnung ist; er opponirt sich wohlgemuth. Zwei Lieder von Hoffmann von Fallersleben: „Ins und im Weinhaus," mag schon recht sein, so auch No. 5 „Schwabenkönig"; beide ohne Begleitung, welche No. 6, die bekannte „tragische Geschichte" von A. v. Chamisso, wieder in Thätigkeit setzt. Es muss aber nicht ohne Rührung gesungen werden, vorzüglich vom ersten Basse, der in diesem Hefte an dem Komponisten einen ganz besonders guten Freund gefunden hat.

Dreistimmige Lieder für Alt (Mezzo-Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Begleitung des Pianoforte componirt — von *Jul. Becker*. Op. 21. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Gr.

Küssen und Weinen, von Otto Grafen v. Löben, artig spielend; „Du bist wie eine Blume," von Heine, das oft komponirte, sehr einfach und gut; „Uf'm Bergli," in Jodlerart; Aus der Ferne, sehnsuchtträumerisch; die Glücklichen, von Carl Mayer, in stiller, heiterer Befriedigung; „Auf hoher Alp wohnt auch der liebe Gott," von Krummacher, auch freundlich. Alle diese Lieder sind einfach und leicht, alle haben etwas Weiches, gefällig Einklingendes, was Vielen angenehme Unterhaltung verheisst.

Wasserfahrt. Barcarole für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Rosenhain*. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Es ist das gekannte „Ich stand gelehnet an den Mast," im wogenden Abschiedsschmerz karakteristisch und gefühlt gehalten, auch wirksam, wenn es gehörig vorgetragen wird, wie es sich gebührt.

Nachrichten.

Ole Bull.

Magdeburg, den 5. Januar. Schon Vieles ist über diesen ausgezeichneten Violinvirtuosen in öffentlichen Blättern gesagt worden. Die Meinungen über seine Leistungen waren im Allgemeinen getheilt; theils erhob man ihn in den Himmel, theils bemühte man sich, ihn in einem falschen Lichte darzustellen. Wir waren sehr gespannt, Ole Bull endlich selbst zu hören, und haben diesen Genuss jetzt gehabt. Ohne irgend der Meinung eines Dritten vorgreifen zu wollen, geben wir in diesen Zeilen nur unsere eigene Ansicht kund. Ole Bull ist seit Paganini's Tode unstreitig der *erste*, jetzt lebende Violinvirtuos! Wir verlangen von einem Violinspieler ersten Ranges zuvörderst eine glockenreine Intonazion, und diese besitzt Ole Bull im vollsten Maasse. In *der* Meisterschaft, mit der er die grössten Schwierigkeiten besiegt, möchten ihm wohl die meisten Violinspieler ersten Ranges nachstehen. Denn von seinem unübertrefflichen Stakkato nicht zu reden, und wie er dabei mit *einem* Bogenstriche über 350 Noten hören lässt, ist die Art und Weise, wie er drei- und vierstimmige Sätze, in vollkommenster Reinheit und mit höchster Präzision vorträgt, bis jetzt etwas beinahe Unerhörtes gewesen. Mag er auch, durch einen flach zugerichteten Steg, seine Violine dahin aptirt haben, dass er dergleichen Schwierigkeiten leichter wie auf einer gewöhnlichen Violine überwinden kann, so ist und bleibt dennoch sein Spiel, in diesem Genre, ein durchaus neues und in seiner Art schwer erreichbares. Im Spiel auf der G-Saite ist er vollkommener Meister. Noch in den höchsten Posizionen greift er, bei vollem Tone, glockenrein. Nicht zu gedenken seiner Terzen, Sexten und Oktaven in diatonischen und chromatischen Gängen, die jedes musikalische Ohr entzücken müssen. Was aber den Ritter Ole Bull in unsern Augen ganz hoch stellt, ist sein unnachahmlicher Vortrag im Kantabile. Sein ganzes Spiel ist eine reine Elegie. Er dringt in den Geist ihm ganz fremder Komposizionen vollkommen ein, und wer so glücklich war, ihn in Privatzirkeln Adagios vortragen zu hören, der wird gewiss bekennen müssen, einen so grossen Meister selten oder nie gehört zu haben. Sein Vortrag ist, wie gesagt, hinreissend in diesem Genre. Der gefühlvolle Zuhörer wird zu Thränen gerührt. Wir könnten nun noch anführen, dass uns Ole Bull (auch im Privatzirkel) mit Pizzikato's erfreute, und zwar in einer Vollendung wie nur Paganini sie exekutirte; er gibt aber darauf nichts und will sie nicht öffentlich hören lassen, da er es vorzieht, seine eigenen, originellen Komposizionen dem Publikum auf seine Weise darzubieten.

Ole Bull ist bei allen diesen vortrefflichen Eigenschaften als Künstler auch in seinem Umgange ein höchst liebenswürdiger und anspruchloser Mann, und wir begreifen wahrlich nicht, wie jemals anders hat über ihn geurtheilt werden können.

Wir werden nie die angenehmen Stunden verges-

sen, welche wir in seinem, auch zugleich lehrreichen Umgange verlebt haben. —*f*—

Königsberg in Preussen. (Eingesandt.) So manches Gute, das hier geleistet wird und, in genügender Darstellung veröffentlicht, auch im Auslande ein allgemeineres Interesse anregen und fördern würde, wird selten und unvollkommen mitgetheilt. Der Auswärtige hat nur ein trübes in unbestimmten Zügen entworfenes Bild von unserer Bildung vor Augen, und vermag daher, wäre er auch von dem gutmüthigsten Willen beseelt, derselben nicht die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, welche sie verdient. Und doch dringt uns die Gesinnung der Humanität, welche den bürgerlichen Patriotismus zum Kosmopolitismus erweitert, eine ernste Rücksicht auf die Wissbegierde der gebildeten Welt als unerlässliche Pflicht auf. Eben so sehr durch solche Betrachtung bestimmt, als von einem mir unvergesslichen Eindruck begeistert, fühle ich mich gedrungen, von einer musikalischen Leistung zu sprechen, welche hier die allgemeinste innigste Theilnahme fand.

Wir hatten in der verwichenen Osterwoche den hohen Genuss, Bach's grosse Passion nach dem Evangelium Matthäi, durch Herrn Musikdirektor Sämann in der hiesigen Löbenichtschen Stadt-Kirche aufgeführt, zu hören. Diese Musikaufführung war so bedeutend und eigenthümlich, dass eine Darstellung der Leistungen und Mittel, deren harmonischer Verein die Gemüther der Hörer begeisterte, überaus wünschenswerth wird. Wie bekannt, gesellt sich zu den acht Stimmen des ersten Doppelchors: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" noch eine neunte mit dem Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" als Cantus firmus eintretend. Gleich bei den früheren Aufführungen fühlte der Dirigent — und sein Gefühl wurde von den Hörern bestätigt —, dass dieser Choralgesang nicht durchzuhören war, sondern von dem Gesange des Doppelchors gänzlich überboten wurde. Diese Bemerkung veranlasste ihn später im Jahr 1834, diesen Cantus firmus vorzugsweise durch eine Menge Sopranstimmen zu verstärken. Allein, obwohl die Zahl der Sänger recht bedeutend war, — die beabsichtigte Wirkung erfolgte dennoch keineswegs. Der Cantus firmus wurde auch diesmal von den Hörern, die ausdrücklich darauf achteten, nicht herausgefunden. Da beschloss endlich Herr Sämann, dessen ganzes Sinnen seitdem darauf gerichtet war, das gewaltige Werk des unsterblichen Meisters mit aller dem hohen Gedankenfluge des Komponisten entsprechenden Wirkung der sinnlichen und gemüthlichen Anschauung aufzuklären, ein Wagniss, welches zu den kühnsten gehört und nur in der Sicherheit der Berechnung, so wie in dem hierdurch erlangten höchst glänzenden Erfolge seine Rechtfertigung finden konnte. Er stellte nämlich in die Mitte des Orgelchors, und zwar in die Vorderreihe, den Hauptchor, rechts den ersten und links den zweiten, hinter diesen die beiden Orchester. Zu beiden Seiten der Orgel hinter den Orchestern aber auf den hintern Chören waren in erhöhter Stellung die Chöre dreier Gymnasien, des königlichen Waisenhauses und zweier Realschulen, etwa 4 bis 500 Sänger, längs den Mauern in amphitheatralischem Halbkreise aufgestellt; sie gewährten, mit jenen vereint, einen höchst imposanten Anblick. Diese Chöre, eine einzige gewaltige Chormasse bildend, traten nun, nachdem der Hauptdoppelchor seine Klage begonnen und einige Zeit fortgesetzt hatte, bei der erforderlichen Stelle und zwar mit allen Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass im Unisono leise ein, und brachten so eine Wirkung hervor, die alle begeisterte und zu Thränen hinriss. Es war, als ob plötzlich die ganze Versammlung, ergriffen von der Klage des Hauptchors, Theil an der Aufführung nähme, als ob die ganze Gemeine in still betender Andacht in den Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" mit einstimmte, während man dessen ungeachtet den Hauptchor, seine rührende Klage, seine Fragen und Antworten prädominirend durchhörte. Auch der Umstand, dass Herr Sämann die Choräle von der Gesammtmasse des Personals singen liess, erhöhte die Wirkung dieser mit wahrhafter Genialität vom Komponisten eingefügten geistlichen Gesänge. Nur einer derselben, nämlich der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden," wurde vom Hauptchor allein ohne alle Begleitung pianissimo und nur mit sanfter Akzentuirung einiger Stellen gesungen. Dieser Choral aber hier in seiner Verbindung mit den anderen dürfte auch der Glanzpunkt des Ganzen sein. Seine erschütternde Wirkung ist bekannt. Es war sehr zweckmässig, dass Herr Sämann die sämmtlichen Rezitative für das Saitenquartett des Orchesters ausgesetzt hatte. Bei dem vorzugsweise meisterhaft instrumentirten Rezitativ endlich: „Und siehe da, der Vorhang des Tempels zerriss in zwei Stücke," und bei den Worten: „und die Gräber thaten sich auf," liess Herr Sämann Posaunen eintreten, und brachte so den ergreifendsten Effekt hervor. Diese ausserordentliche Wirkung würde, wenn mit gleicher Ausdauer, wie hier, verfahren wird, überall zu erreichen sein. Nie unterliess Herr Sämann bei den Proben, bei denen der Referent gegenwärtig sein durfte, stets Mässigung der Kraft als das geeignetste Mittel, den höchsten Eindruck hervorzurufen, dringend zu empfehlen. Möchte dies in seiner Art einzige Beispiel mit der gehörigen Vorsicht, ohne welche der beabsichtigte Effekt nur verschwinden würde, nachgeahmt werden!

Nach diesem Berichte mögen uns noch einige Worte über eine zweite Musikaufführung, welche Herr Sämann am Busstage veranstaltete, vergönnt sein. Sie wurde besonders merkwürdig, theils durch die Komposizionen, die gehört wurden, theils durch die Art der Vorführung. Zum ersten Mal wurde uns ein ganzes Werk von Fasch, seine unter dem Titel: „Davidiana" herausgekommenen Psalmen, sodann das herrliche, über allen Ausdruck erhabene achtstimmige Crucifixus von Lotti und Durante's prachtvolles Magnificat vorgeführt. Das Crucifixus ward ohne alle Begleitung gesungen, und ergriff wunderbar nicht nur die Verehrer der alten Musik, sondern auch diejenigen, welche ihr sonst nicht zugethan sind. Alle theilten die Ansicht, dass diese Musikgattung die erhebendste sei, die gedacht werden könne. Die Psalmen

von Fasch gefielen durch das Gemüthliche und Ansprechende ihres ganzen Wesens, und Durante's imposanter Lobgesang brachte eine erhabene, obwohl mehr freudige Bewegung hervor. Fasch's und Durante's Komposizionen wurden von Herrn Sämann mit seltener Geschicklichkeit und mit grosser Kenntniss im Registriren auf der Orgel begleitet. Bei einer Wiederholung dieser Musik, welche verlangt wurde, trug derselbe zwischen den Komposizionen Fugen von Bach und Händel vor, und entwickelte eine Pedalfertigkeit, welche überraschte und den Musikfreunden Königsbergs die frohe Ueberzeugung gewährte, dass auch hier diese Kunst noch nicht verloren gegangen sei. Die schönen weiten Räume und der herrliche Klang der Orgel begünstigten das ganze Unternehmen. Nur selten haben wir diesen eigenthümlichen Kunstgenuss. Die vielfachen Schwierigkeiten solcher Musikaufführungen mit alleiniger Orgelbegleitung verhindern eine öftere Wiederholung. Um so grösseren Dank verdient Herr Sämann und sein wackerer Singverein, dem wir schon so manche kunstreiche Darstellung schuldig geworden. Mögen sie ihre Bemühungen fortsetzen, und in dem Bewusstsein, nach dem Edelsten gestrebt zu haben, die höchste Befriedigung finden.

Prag, Januar. Zum Vortheile des Herrn *Demmer* erschien zum ersten Male: „Der Sherif,“ komische Oper in drei Akten nach Scribe, aus dem Französischen übersetzt von W. A. Swoboda, Musik von Halevy, und wir müssen offen gestehen, wir wissen nicht, ob wir uns mehr über Halevy oder über Scribe wundern sollen; denn wenn wir das Werk mit den früheren Arbeiten beider Herrn vergleichen, können wir durchaus nicht die geringste Familienähnlichkeit auffinden. Was die Aufführung betrifft, so sollten wir uns durchaus nie mit einer Oper einlassen, die nur *eine* Bassrolle, und zwar eine komische hat, denn wenn die Schattenpartie des Tongemäldes einem Sänger zufallen muss, der gar keine Stimme mehr hat, kann der Ausgang nur ungünstig sein. Unsere Bassisten und Baritonisten ermangeln freilich alles Humors, deshalb ging es nicht anders, als dass Herr Preisinger den Sir James Turner übernahm, der übrigens auch nicht einmal in dem mimischen Element ganz in seinem Bereich war, und wodurch die Nummern, in denen er mitwirkt, gleichsam annullirt wurden. Aber auch Amabel braucht Darstellungstalent, und hätte eigentlich von Herrn Demmer gegeben werden sollen, der in solchen Niais exzellirt; ein Anfänger, wie Herr Beck, kann dieser Partie durchaus keine Geltung verschaffen, er nutzt hier weder sich, noch dem Ganzen, und hätte viel eher den treuherzigen Matrosen Yorik darstellen können. Sind diese zwei Partieen der Stimmlage beider Herrn vielleicht nicht ganz homogen, so nehmen es unsere Sänger ja sonst in wichtigern Fällen mit Transposizionen nicht so genau. Auch Herr Emminger passt nicht recht zu dem Offizier Edgar, welcher eine kräftigere jugendliche Stimme verlangt. Die beiden Damen (Dem. Grosser, Camilla, und Mad. Podhorsky, Katty) waren im Gesange ganz trefflich, doch muss die naseweise Katty mit einer grossen Dosis Laune und Naivetät gegeben werden, wenn sie sich auf dem Platze behaupten soll, den ihr Dichter und Tonsetzer angewiesen haben. Der Erfolg war entschieden ungünstig, und die Oper verschwand mit dieser ersten Vorstellung auch wieder vom Repertoir.

In böhmischer Sprache wurde „Norma“ (zum Vortheile des Sängerchors) bei sehr vollem Hause aufgeführt. Was die böhmische Besetzung betrifft, so behält darin nur Mad. Zechtel (Clotilde) ihre Rolle. Mad. Podhorsky und Dem. Grosser haben die ihrigen vertauscht, was wohl für die letztere nur dadurch möglich wird, dass sie in den Duetten als Adalgisa doch dieselben Noten singt, wie als Norma. Für das Ganze wäre es besser, wenn jede dieser Damen auch im Böhmischen ihre gewöhnliche Partie sänge, da Norma die Stimmkraft der Mad. Podhorsky zu sehr in Anspruch nimmt. Herr Beck gab den Sever sehr brav, und auch Herr Strakaty sang den Orovist vorzüglich gut. — „Hans Heiling,“ romantische Oper in drei Akten nebst einem Vorspiel in einem Akt von Eduard Devrient, Musik von Heinrich Marschner, welche zum Vortheile der Dem. Henriette Grosser zum ersten Mal über unsere Breter ging, ist bei Ihnen und in den meisten teutschen Ländern so bekannt, dass eine ausführliche Beurtheilung gegenwärtig wie Moutarde après diner aussehen dürfte. Die Vorstellung war in den meisten Theilen lobenswerth, vorzüglich gab Herr Kunz die schwierige und anstrengende Partie des Hans Heiling mit seltener Kraft und Ausdauer und scheint viel Studium auf dieselbe gewendet zu haben. Auch Dem. Grosser und Herr Emminger führten die ihnen nicht ganz zusagenden Rollen der Anna und des Konrad recht wacker durch, und die Chöre, in welchen die Hauptkraft der Oper liegt, gingen meist gut zusammen. Dem. Therese Block machte als Königin der Erdgeister einen theatralischen Versuch. und zeigte, trotz grosser Befangenheit, eine besonders in den hohen Tönen schöne und jugendlich kräftige Stimme, die, bis sich ihre Register ausgeglichen, viel Schönes erwarten lässt. Auch ihre Bewegungen sind für eine Anfängerin sehr gut, und ihre Gestalt äusserst vortheilhaft. Was das Buch betrifft, so hat Herr Marschner einmal wieder das seltene Glück gehabt, einen vernünftigen Text zu bekommen. Herr Devrient hat die böhmische Sage geistreich und poetisch aufgefasst, doch vielleicht für uns Böhmen, die den Hans Heiling in einer andern Gestalt kennen, denselben etwas zu hoch hingestellt. Die Aufnahme war im Ganzen beifällig, vorzüglich gefiel der erste und dritte Akt, und die Romanze Konrads mit Chor musste wiederholt werden. Doch wollte man hie und da Reminiszenzen an Spohr, Weber und einmal sogar an Mehul finden. — „Gegen Thorheit gibt es kein Mittel,“ Posse mit Gesang in drei Abtheilungen von Joh. Nestroy, Musik von Ad. Müller, hat nur wenige und nicht eben originelle, doch recht melodische Nummern. — In den Zwischenakten der „Widerspenstigen“ liess sich ein Virtuos in Taschenformat, ein achtjähriger Knabe *Leopold Basch* (Schüler des Herrn Tedesco) auf dem Pianoforte hören, und erregte

sowohl durch Taktfestigkeit als Bravour und Zartheit, wie eine ausgezeichnete Ruhe im Vortrage im vollen Sinne des Wortes Sensazion. Da man mit einer so kleinen Hand keine moderne Komposizion spielen kann, so war die Wahl auf den ersten Satz von Hummel's Asdur-Konzert gefallen.

Der Verein zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen gab heuer wieder einmal ein Cäcilien-Konzert, und zwar im Theater und zum Besten der Taubstummen und des Armenhauses, welchen jedoch das schwach besetzte Haus keine reichliche Spende gewährt haben dürfte. Spohr's melodiöse dritte Sinfonie war die erste Nummer des Konzerts, und auch diejenige, welche am Allgemeinsten ansprach. Mad. Podhorsky sang eine Arie aus Idomeneo mit solider Virtuosität, und ein Gleiches kann man von dem Vortrag der Arie aus Gluck's Ifigenia von Herrn Emminger sagen, doch blieb die Stimme diesmal hinter der Intonazion des Künstlers zurück. Drei grosse Gesangensembles: Das Halleluja aus Händel's „Messias," die Hymne: „Gott segne den König" von Schulz, und die Schlussabtheilung der Haydnschen „Jahreszeiten": Der Winter, liessen eine reichlichere Besetzung und sorgfältigere Durchführung zu wünschen übrig.

Auch der blinde Musiklehrer Herr *Joseph Proksch* hatte zu Ehren der Schutzpatronin der Tonkunst in seiner musikalischen Lehranstalt ein historisches Konzert veranstaltet, welchem man ein bedeutendes Kunstinteresse nicht abstreiten kann. (Es ist darüber schon berichtet worden.)

Das Konzert unseres wackern zweiten Solospielers am ständischen Theater Herrn *Moritz Mildner* begann mit einer neuen Ouverture von W. Veit, die sich in grossartiger Anlage und Durchführung, Erfindung und Instrumentazion den besten Arbeiten der teutschen Kunstschule zur Seite stellt, und einen wahrhaft enthusiastischen Beifall erregte. Der Konzertgeber bewies sich in drei eigenen Komposizionen: 1) Konzertstück für die Violine, 2) Le desir, Adagio sentimental, und 3) Fantasie über ein böhmisches Volkslied (die wohl in steter Wiederkehr des Dudelsackes sich dem Volksgeschmack etwas zu sehr anschmiegte), abermals als tüchtiger Violinspieler, dem zur Vollkommenheit nur etwas mehr Kunstruhe zu wünschen wäre, um seinen Intenzionen stets folgen zu können. Fräul. *Anna Matzak* von Ottenburg trug eine Fantasie über Themen aus „Anna Boleyn" für das Pianoforte von Döhler vor, deren Komposizion durchaus nicht ansprach, und man bedauerte, dass die talentvolle junge Dame nicht eine glücklichere Wahl getroffen hat. Das einzige Gesangstück war: Reiselied von E. Ebert, „Bringet des treu'sten Herzens Grüsse," in Musik gesetzt von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, eine treffliche Tondichtung, und gemüthvoll gesungen von Dem. Grosser, begleitet von Herrn Preisinger.

(Beschluss folgt.)

Notiz. In Kopenhagen und Stockholm hat eine junge Pianistin, *Jakobine Gjertz* aus Christiania (Tochter des dasigen Stadtschreibers) ausserordentlichen Beifall gefunden; sie wird als eine sehr bedeutende Klavierspielerin geschildert.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

von

N. Simrock in Bonn,

den 14. Novbr. 1840.

Fr. Ct.

Bosen, Fr., Walse brill. pour le Violon avec accompagnement du Piano. ... 2 —

Czerny, Ch., Op. 408. Six Duos de Salons pour Piano à 4 mains. No. 1. Air irland.; No. 2. Air de Don Juan de Mozart; No. 3. Air de Bellini: Non son' io che la condanna; No. 4. Tyrolienne favorite; No. 5 Air irland.: Maid of Derby; No. 6. Air de Bellini....à 3

— — Op. 360. Le Coureur. Exercice brill. pour le Piano 2 —

— — Op. 378. Six Galops pour le Piano... 1 75

— — Op. 380. Impromptu sentimental sur le chant rélig. des Orphelins de Vienne pour le Piano... 1 75

— — Op. 381. Sinfonia pastorale de l'Orat. der Messias von Handel pour le Piano... 2 —

— — Op. 606. 18 pet. Rondeaux et Var. sur des Melodies populaires allemandes (deutsche Volkslieder) pour le Piano pour faciliter les progrès des élèves avancés No. 1. In einem kühlen Grunde; No. 2. Der Jodelplatz: Z'nächst bin i halt gange; No. 3. Die drei Röslein; No. 4. Das gestörte Glück; No. 5. Untreue: Es stehen drey Sterne am Himmel; No. 6. Abschied: Muss i denn, muss i denn zum Städtele naus...à 1 50

Gomion, L., Souvenir de la Folle pour le Piano... 1 50

Hünten, Fr., Les plus jolies, deux Composit. pour le Piano. No. 1 u. 2...à 1 75

Lemcke, H., Lust und Leid. Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 13... 2 50

— — Op. 14. Due Notturni pour le Piano No. 1 u. 2 à 1 50

— — Op. 16. Aux élèves assidus 2 pet. Rond. brillantes pour le Piano. No. 1 u. 2...à 1 50

Novello, Clara, Album, Auswahl von Arien mit Begleitung des Pianoforte. I. Lieferung, mit deutschem und italienischem Text: 1) Mercadante, Scena ed Aria dell' Op. Briganti; 2) Niccolini, Aria: Il braccio mio conquise; 3) Donizetti, Cav. ed Aria de l'Opera Anna Bolena... 4 25

Novello, Clara, II. Lieferung mit englischem und deutschem Text: 1) Händel, Aria aus dem Messias: Ich weiss dass mein Erlöser. 2) Händel, Aria aus Judas Maccabäus: Er nahm den Raub dem König. 3 Haydn, Aria aus der Schöpfung: Nun beut die Flur. 4) Haydn, aus der Schöpfung: Auf starkem Fittige... 3 —

Rosellen, H., Op. 1. 2 Rondeaux pour le Piano. No. 1. Theme de Rossini. No. 2. Theme de Carafa à 1 25

— — Op. 2. 2 Rondeaux sur des themes du Serment de Auber pour le Piano. No. 1 u. 2...à 1 50

— — Op. 3. Melange sur des motifs de l'Op. La Straniera de Bellini pour le Piano... 2 —

— — Op. 4. Rondeaux pour le Piano sur des motifs du Bal masqué de Auber. No. 1. u. 2...à 1 25

Rosellen, H., Op. 11. Trois Airs de Ballet arrangés en Rondeaux pour le Piano sur les motifs du Diable boiteux de Casimir Gide. No. 1. Le Bolero; No. 2. Pas de quatre; No. 3. La Cachucha...à 2 —

Volkslied: Sie sollen ihn nicht haben etc. von N. Becker für eine Singstimme und Chor ad. lib. mit Begleitung des Pianoforte von einem Rheinländer... — 63

Zimmers, Th., Erster Gesangunterricht in practischen zweistimmigen Singübungen. I. à 75 Cts. II. à Fr. 1. III. à Fr. 1 25... 3 —

Breidenstein, H. K., Sie sollen ihn nicht haben u. s. w. Lied von N. Becker für eine Singstimme u. Chor ad lib. mit Begleitung des Pianoforte od. Guitarre. — 63

Lucas, C. W., Der deutsche Rhein, Volkslied von N. Becher für eine Singstimme u. Chor ad lib. mit Begleitung des Pianoforte... — 50

Wilhelm, C., Der deutsche Rhein, Gedicht von N. Becker für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, dem Dichter gewidmet... — 63

In unserm Verlag sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder

nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,

und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben

von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Herausgegeben

als Festschrift für die vierte Jubelfeier der

Erfindung der Buchdruckerkunst

von

C. v. Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten

nach Zeichnungen von

A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. C. M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. C. M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, am 20. December 1840.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. № 3. 1841.

Uebersicht
der von der Hälfte des Septembers bis zum Schlusse des Jahres 1840 herausgekommenen Musikalien.

Die Instrumente, welche übergangen werden, haben nichts erhalten.

Für Orchester und Harmoniemusik

sind dieses Mal nicht weniger als 32 Ausgaben erschienen. Darunter stehen 5 *Sinfonieen* an der Spitze, nämlich von *Wilh. Attern:* erste Sinfonie. Op. 14 (Bonn, bei Mompour); von *J. W. Kalliwoda:* die fünfte. Op. 106 (Leipzig, bei Peters); von *Franz Lachner:* die dritte in Partitur und Auflegestimmen. Op. 41. In D moll (Wien, bei Diabelli); von *Mozart:* No. 11 in B. Partitur (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel); von *Adolph Hesse:* die fünfte in C moll. Op. 64 (Ebendaselbst). — *Ouverturen* erschienen 7: von *Beethoven:* zu Egmont. Partitur (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel); von *Mozart:* zu Idomeneo. Partitur (Berlin, bei Schlesinger); von *Auber:* zu Zanetta (Mainz, bei Schott); von *David Koning:* Op. 7 in H moll (Rotterdam, bei Palling); von *Donizetti:* zu la Fille du Regiment (Mainz, bei Schott); von *Friedrich dem Grossen* zu dem italienischen Schäferspiele: Il Re Pastore (Berlin, bei Trautwein), auch für Militärmusik eingerichtet; von *Jos. Ad. Leibrock:* Jubel-Ouverture, Op. 1 (Braunschweig, beim Verf.). — Auch eine *Potpourri-Sammlung* wurde für kleines Orchester in drei Heften unter dem Titel ausgegeben: Die Musikgesellschaft auf dem Lande (München, bei Aibl). — An *Tänzen wurden* 10 Hefte geliefert. Unter diesen ist *Joh. Strauss* mit Op. 120; *Jos. Lanner* mit Op. 158 und 160; *J. G. Pröhl* mit Heft 12 der vierten Sammlung. — Für *Harmoniemusik* wurden 7 Nummern gedruckt. Die wichtigste ist von dem bekannten *J. H. Walch*, Liv. 27 (Leipzig, bei Peters); dann eine erste Sammlung, Heft 4, von *J. G. Pröhl*, von welchem auch kleine Sätze, Op. 8, erschienen (Chemnitz, bei Häcker). — Das Wichtigste und überhaupt, was uns zur Beurtheilung anvertraut wurde, ist besprochen.

Für Violine

vermehrten sich die Ausgaben um 27 Nummern, unter denen das Wichtigste ist: *Joseph Haydn's* Quartetten in Partitur (bei Trautwein in Berlin), welche mit No. 9 und 10 fortgesetzt wurden; *V. Lachner:* Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, Op. 8 (Schott in Mainz); *Al. Lwoff:* Zweite Fantasie, Op. 5 (besprochen); *L. Maurer:* drittes Konzert mit Begleitung des Pianoforte (Peters in Leipzig); *C. Lipinski:* Variazionen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 5 (Breitkopf und Härtel in Leipzig); *G. Onslow:* 25s Quintett, Op. 61, in As (Kistner in Leipzig); *de Beriot:* Tremolo (Schott in Mainz); *H. W. Ernst:* Morceau de Salon avec acc. du Pianoforte, Oeuv. 10 (Haslinger in Wien), und Concertino, Oeuv. 12 (Schott in Mainz); *Th. Hauman:* Premier Concerto, Oeuv. 9, in D (Hofmeister in Leipzig); *C. G. Reissiger:* Quatuor, No. 4, Oeuv. 155, in F moll (Paul in Dresden); *Mendelssohn-Bartholdy:* Quartetten, Op. 44, No. 1, 2 und 3 (Breitkopf und Härtel in Leipzig); *G. Wichtl:* Premier Concertino, Oeuv. 5 (Wunder in Leipzig).

Für Violoncell

sind dieses Mal nicht mehr als 2 Werkchen erschienen; von *Lwoff:* Divertimento pour Violon et Violoncelle avec acc. du Pianoforte, Oeuv. 4, was wir schon bekannt machten, und von *J. Franco-Mendes:* 8 Fantaisies faciles, 3me Suite (Schott in Mainz).

Für Flöte

kamen 17 Nummern heraus, meist für Liebhaber und häusliche Unterhaltung. Das Wichtigste: *C. G. Belcke:* Siciliano und Variazionen (Chemnitz, bei Häcker); *T. Berbiguier:* letztes Concertino mit Pianoforte, Op. 153, und Souvenir, Op. 155 (Ricordi in Mailand); *H. Soussmann:* 3 Duos, Oeuv. 24, und 3 Duos, Oeuv. 36 (Cranz in Hamburg); *Hugot* und *Wunderlich:* Flötenschule. Auszug aus der grossen Flötenschule des Pariser Konservatoriums. 1. Lief. (Offenbach, bei André.)

Für die übrigen Blasinstrumente.

Wir wissen schon, dass für diese besonders immer nur wenig gedruckt wird, und der Grund ist erörtert. Dieses Mal sind es doch 8 Nummern geworden. Der *Czakan*, der in Oesterreich und Böhmen sein Röllchen spielt, fehlt selten ganz, weil er für manche Liebhaber die Stelle der Flöte vertritt. Auch jetzt hat er wieder sein Heftchen erhalten, und zwar ein angemessenes: Lieblings-Walzer von *Strauss.* — Am meisten unter den Orchester- und Solo-Blasinstrumenten, mit Ausnahme der Flöte, wird immer noch die *Klarinette* bevorzugt; für sie erschienen von *Ern. Cavallini* 6 Capriccios, Op. 4 und 5. Von diesen ist aber das letzte Werk

schon in der vorigen Uebersicht aufgeführt worden. Man sollte solche Wiederholungen der Ordnung wegen vermeiden. Dann hat *Jos. Fahrbach* Neueste Wiener Klarinettenschule, Op. 16, bei Diabelli in Wien herausgegeben. — Das *chromatische Horn* erhielt von *C. G. Reissiger:* Elegie und Rondo, Op. 153, in drei Ausgaben (Klemm in Leipzig) — die *Oboe* von *St. Verroust* ein Divertissement mit Begleitung des Pianoforte, Op. 17 (Richault in Paris).

Die Harfe
hat 2 Werke erhalten. Das eine von *L. Spohr*, eine konzertirende Sonate für die Violine, welche auch für das Violoncell eingerichtet worden ist, wie die Harfe für das Pianoforte, Op. 113 (Hamburg, bei Schuberth); von *V. Dutertre:* Fantasie und Variazionen über ein Originalthema (Schott in Mainz).

Die Guitarre
empfing 7 Hefte. Ausser den arrangirten Tänzen von Strauss und Lanner sind von *J. K. Mertz:* 3 Nocturnen, Op. 4; Cyanen, als Folge der Nachtviolen, Op. 5; endlich Carneval de Venise. Air varié, Op. 6 (Haslinger). Dann von *Ferd. Carulli* die Schule (Schuberth).

Für das Pianoforte
a) *für zwei Pianoforte* 7 Hefte, darunter vorzüglich die von *Ludw. Gall* trefflich arrangirten Mozartschen Werke, welche fortgesetzt werden; b) *mit Begleitung anderer Instrumente* zusammen 31. Unter diesen sind, ausser dem Vorzüglichsten, was besprochen ist, und den neuen Auflagen, nambaft zu machen: von *C. G. Reissiger* das 13. Trio in E moll, Op. 150 (Peters in Leipzig); *Alex. Fesca:* Premier grand Trio in B, Op. 11 (Meyer in Braunschweig); *Heilebor:* zweites Trio in Es, Op. 12 (Schott in Mainz); — c) *Vierhändiges*, zusammen, mit drei dazu gerechneten Ouverturen, 58 meist arrangirte Werke, angezeigt, so weit sie uns zu diesem Behufe überliefert wurden; — d) *Zweihändiges*, mit 2 dazu gezählten Ouverturen, 98 Ausgaben. Es befinden sich darunter die Fortsetzungen von *Seb. Bach's* (7. Lief.) und *Dom. Scarlatti's* Werken (23—25. und letzte Lief.). Auch *Diabelli's* Euterpe ist von No. 377—390 fortgesetzt worden. Das Anziehendste ist besprochen; — e) *Variazionen* sind in 8 Heften vermehrt worden. Unter diesen ist von *H. Willmers* ein Heft in Bergen bei Prahl gedruckt worden; — f) *Tanzhefte* 66, von den Tanzkönigen und einem grossen Gefolge; *Musard* fehlt nicht; *Strauss* und *Lanner* fehlen noch weniger. Es ist für alle Tanzverhältnisse schön gesorgt; es ist auch ein Walzer eines Wahnsinnigen dabei; — g) *Märsche* gerade ein Dutzend Hefte. — Man weiss schon, dass für neue und neu aufgelegte h) *Lehrbücher* viel geschehen ist; wir zählen 6, davon eins in mehreren Lieferungen ausgegeben wurde, nämlich die zweite Auflage der vollständigen Pianoforteschule von *H. Bertini* (Schott); *Gerlach's* Lehrbuch für melodische Uebungen mit ruhender Hand ist angezeigt, und eben jetzt das neue Werk von *Moscheles* und *Fétis*. Es bleibt uns nur noch zu nennen übrig: *J. E. Häuser*, der instructive Lehrmeister für Anfänger. Erste Lieferung (Quedlinburg). Im Ganzen also 286 Werke.

Die Physharmonica
hat auch 5 neue Werkchen erhalten, alle von *C. G. Lickl* in Wien. Die meisten liefern Arrangirtes.

Die Orgel
wurde mit 12 Werken bedacht, die meist angezeigt worden, nur mit Ausnahme derjenigen, die wir noch nicht zu sehen bekamen. Unter diesen Werken ist: Neue Reihe von Studien für das Choralspiel, von *Rinck*. 1r Band, 5s und 6s Heft (Schott).

Gesänge für die Kirche
sind zu unserer Freude wieder mit 28 neuen Ausgaben bereichert worden, worunter verhältnissmässig nicht wenige Choralbücher sind. Die meisten und besten sind unsern Lesern bereits bekannt und einige werden bald näher besprochen.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte.

Man weiss, dass diese Art Gesänge meist für eine Singstimme sind, die vom Pianoforte und noch einem andern, gewöhnlich etwas konzertirenden Instrumente, als Violine, Violoncelle, Horn, Klarinette oder Flöte begleitet werden. Sie eignen sich also auch sehr wohl zu geselligen Unterhaltungen in häuslichen Kreisen. Daher sind sie noch immer gesucht, ob sie gleich in öffentlichen Konzerten seit einiger Zeit seltener vorkommen. Wir haben 13 Nummern erhalten.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte.

Es ist jetzt im Gesange viel Umschwung, der mit Schwung und Aufschwung sich vereinigt haben möge. Wir haben 51 Sammlungen und Hefte erhalten. „Sie sollen ihn nicht haben" ist nicht zu selten darunter. Neben den bekannten Namen kommt auch mancher neue vor. Wir werden die Hefte, die noch nicht näher angezeigt worden sind, beachten.

Opernmusik mit Gesang
erfreut sich 12 neuer Ausgaben, welche freilich meist nur Einzelnes aus neuen Opern bringen. Vollständige Klavierauszüge mit den Worten sind: „Der Rabe" von *J. P. E. Hartmann* (schon besprochen); „Marie oder die Regimentstochter," komische Oper in 2 Aufzügen — von *Donizetti* (mit teutschem und französischem Text, bei Schott in Mainz); — „Die Xacarilla" von *Marliani* (mit teutschem und französischem Texte, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig). — Auch aus der Tragedia lirica: „Christina di Svezia" von *Aless. Nini* hat Ricordi in Mailand Vieles gedruckt.

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Wir sind schon gewohnt, damit immer sehr reichlich versehen zu werden; ist auch nicht übel, wenn es nicht gerade so weit kommt, dass die sieben tauben Aehren Pharaonis die sieben vollen verschlingen, ohne da-

von gefüllt und froh zu werden. Wir zählen dieses Mal 146 Hefte, unter denen nur 5 mit Guitarrenbegleitung sind. — Singt, Freunde des Gesanges, singt! sonst haben die Verleger Schaden. Lernen kann man es jetzt leicht; es sind sehr viele *Lehrbücher* da. In diesem Vierteljahre sind wieder 9 erschienen. Ausser den schon besprochenen haben wir noch zu nennen: *J. Crescentini* 24 Exercices pour la Vocalisation avec accomp. de Pianoforte.

Schriften über Musik

sind 19 erschienen, und zwar mit Ausschluss der bekannten laufenden Zeitschriften. Die bereits besprochenen, welche zu den wichtigsten gehören, weggerechnet, haben wir zu nennen: Blätter für Musik und Literatur. Vom Oktober an, wöchentlich ein Viertelbogen. Schuberth in Hamburg. — Drei Bücher von Hofrath Dr. *G. Schilling:* Conversazions-Handlexicon. 1e und 2e Lief. (und noch 2 Lieferungen Supplement zum Stuttgarter Lexicon); Geschichte der heutigen oder modernen Musik u. s. w. —; Der musikalische Sprachmeister, oder Erklärung sämmtlicher in der Musik vorkommenden technischen Kunstausdrücke. — Dr. *L. Raudnitz:* Die Musik als Heilmittel. Nebst Diätetik für Sänger und Bläser. — *Ant. Reicha:* Die Kunst der dramatischen Komposizion. Drittes Buch (Diabelli in Wien). — *Elsner:* Neue Fahrten eines alten Musikanten. 2 Bände. — *F. A. Gelbke:* Octavianus Magnus. Ein satyrisches Gedicht in 4 Gesängen. — Endlich 5 Operntextbücher: „Der Blumenkorb." Nach dem Französischen von Jul. Franke. — „Die Dreizehn." Von demselben. — „Der Feensee," übersetzt von J. C. Grünbaum. — „Die Xacarilla," übersetzt von Jul. Franke (sämmtlich bei Breitkopf und Härtel). — „Marie oder die Regimentstochter," übersetzt von C. Gollmick (Schott).

Und nun noch die tabellarische Zusammenstellung zunächst dieser vierten Abtheilung, verbunden mit einer vergleichenden Allgemeinübersicht der herausgekommenen Werke des ganzen Jahres. Dabei bezeichnen wir die einzelnen Vierteljahre, vom letzten anfangend, mit *IV. III. II. I.* Also:

	IV.	*III.*	*II.*	*I.*			
Für Orchester u. s. w.	32.	9.	40.	23.	zusammen	104	Werke.
— Violine	27.	31.	39.	37.	—	134	—
— Viola	—	—	2.	—	—	2	—
— Violoncell	2.	7.	20.	14.	—	43	—
— Kontrabass	—	—	1.	—	—	1	—
— Flöte	17.	15.	23.	21.	—	76	—
— übrige Blasinstrum.	8.	3.	18.	3.	—	32	—
— Harfe	2.	—	3.	2.	—	7	—
— Guitarre	7.	9.	11.	21.	—	48	—
— Physharmonika	5.	—	1.	2.	—	8	—
— Mundharmonika	—	1.	—	—	—	1	—
— Pianoforte	286.	220.	351.	321.	—	1178	—
— Orgel	12.	7.	10.	10.	—	39	—
— Kirchengesang	28.	26.	25.	22.	—	101	—
— Konzertgesang	13.	3.	13.	13.	—	42	—
— mehrstimm. Gesang	51.	41.	31.	40.	—	163	—
— Oper	12.	10.	17.	18.	—	57	—
— einstimm. Gesang.	146.	93.	137.	163.	—	539	—
— Gesanglehren	9.	6.	5.	4.	—	24	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	19.	16.	11.	6.	—	52	—
	676.	497.	758.	720.	zusammen	2651	Werke.
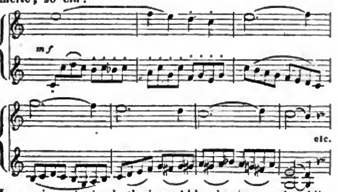
Wenn wir nun die gewiss recht ansehnliche Gesammtsumme der Werke des Jahres 1839, die sich auf 2483 belief, mit dieser vergleichen, so erhalten wir für 1840 einen kleinen Ueberschuss von 168 Werken. Man sieht, wir halten uns wacker! Und wer unserer Zeit nachsagen wollte, dass sie zu wenig schriebe und druckte, der hätte es am jüngsten Tage zu verantworten.

Für und mit Orchester.

Ouverture de Triomphe pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Son Altesse Sérénissime le Duc Guillaume, Duc régnant de Brunsvic-Lunebourg et Oels etc. composée — par *Jos. Ad. Leibrock.* Oeuv. 1. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 3½ Thlr.

Aus dem Titel ergibt sich, dass dieses Orchesterwerk, das erste veröffentlichte dieses Komponisten, unter die Gelegenheitsstücke gezählt werden muss. Man weiss, dass die Auffassung und Verarbeitung solcher Tonsätze mehr oder minder von der Veranlassung abhängig ist oder sich selbst nicht ohne allen Grund von ihr und dem Geschmacke der zunächst damit Gefeierten und ihrer Umgebungen abhängig macht, folglich auf eine volle Freiheit des Schaffens, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, freiwillig verzichtet. Da nun kein Beurtheiler, der nicht gerade in der Stadt des Verfassers lebt, weder die von aussen fördernden noch hemmenden Umstände kennt, so hat die Abfassung eines gerechten Ausspruches, der nicht der Sache und nicht dem Verfasser Unrecht thut, ihr Missliches, was sich noch durch die bestimmte Zeit vermehrt, an welche die Vollendung eines solchen Werkes nothwendig gebunden ist. Im gegenwärtigen Falle hat nun auch die Aufgabe an und für sich ihr ausserordentlich Schwieriges. Es sollte eine *Jubel-Ouverture* werden. Wie wäre es möglich, dass nicht Jeder unwillkürlich sich sogleich an K. M. von Weber's Jubel-Ouverture erinnern sollte! Je meisterlicher diese letzte, je allgemein beliebter und gekannter sie ist, desto drückender muss dieser Umstand bei der Erfindung und Ausarbeitung einer neuen werden, und dies im hohen Maasse, wenn irgend ein Tonsetzer, selbst der begabteste, mit seinem Erstlingswerke der Veröffentlichung in ein so nahes Verhältniss mit einem vielgeliebten und anerkannten Meister tritt. Diese an sich schon drückende Kollision wird noch dadurch lastender, dass der Verfasser der neuen Jubelouverture, leicht zu erklärender Verhältnisse wegen, das „God save the king," das hier besonders willkommen sein musste, kaum entbehren konnte. Das hatte aber K. M. von Weber, wie allbekannt, gleichfalls zu seiner Jubelouverture, und höchst pomphaft, verwendet! Ein Umstand, der eine Erinnerung an das Meisterwerk und eine Vergleichung des zweiten mit dem ersten noch frischer hervorrufen musste. — Man sollte meinen, dass alle diese Schwierigkeiten und Verhältnisse den Verfasser, so weit wir auf sein Werk sehen, in den grössten Nachtheil versetzen mussten. Allein dem ist nicht so; denn wo irgend Etwas auf das Aeusserste gesteigert worden

ist, da schlägt es in der Regel in sein Gegentheil um. Und weil man ohne Ungerechtigkeit so viele Siege über so viele Schwierigkeiten auf einmal und beim Eintritt in die Laufbahn nicht voraussetzen kann, so ermässigt dies die Ansprüche und bringt eher ein geneigtes Wohlwollen für den Muth des Verfassers hervor. Dies erwies sich auch bei der Aufführung, wie wir hören, und die Ouverture gefiel so, dass sich der Komponist zur Herausgabe derselben entschloss. — Sie ist, wie gewöhnlich, in Auflegestimmen gedruckt worden: wir haben aber die geschriebene Partitur vor uns. Aus dieser ergibt sich, dass hier der britische Volksgesang recht eigentlich dem ganzen Werke zum Grunde gelegt worden ist. Nach einer kurzen und ganz einfachen Einleitung des Andante maestoso, 3/4, in Cdur, die zehn Takte und einen Takt Generalpause zählt, setzen einige Bläser sogleich mit God save the king ein, was zuerst die Violinen auf nicht ungewöhnliche Weise, bald mit Hinzufügung einiger andern Instrumente umspielen und harmonisch verstärken. Das Einleitungsspiel wird ausgeführter und zuweilen durch die Umspielungsfiguren und etliche Anklänge der Volksmelodie mannichfacher. Im All. molto, 4/4, treten die Violinen allein, als ob sich die Glück wünschende Menge nach und nach versammelte, so ein:



In zwei- und vierrhythmigen Akkordmassen und anklingend melodischen Wiederholungen bildet das Orchester eine Art von Auf- und Zuruf, als volles Zwischenspiel, worauf die fugirten Sätze, nicht eigentliche Fuge, nach jener Volksmelodie, die noch deutlicher hervortritt, wieder auftreten und in's Volle sich wenden. Dabei fehlt es nicht an harmonischen Uebergängen z. B. aus C in Asdur, wo die Bläser das Volkslied zum Theil wieder aufnehmen, wonach die Masse stark beschäftigt wird in Mischungsfiguren, bis 3/2-Takt die umspielte und verschieden harmonisirte Melodie noch bedeutender hervorhebt zu bunter Bearbeitung. Dabei sind die Flöten an einer Stelle mit den Oboen im wahren Sinne unisono, und zwar in den untern Tönen der eingestrichenen Oktave, sechs Takte lang, gehalten. Sie stehen also hier überflüssig, denn man hört sie in solcher Tiefe nicht. Uebrigens ist die Instrumentazion geschickt, wie jetzt fast immer. Das Folgende ist verstärkte Ausführung des Dagewesenen, bis endlich das ganze Lied im Fortissimo, stark umspielt, hervorbricht und mit einem jubelnden Schlusse schlicht, aber stark versehen wird. — So hat sich denn der Komponist damit die Bahn gebrochen und auf sich aufmerksam gemacht.

Premier Concertino pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Pianoforte composé par — *G. Wichtl.* Oeuv. 5. Leipsic, chez Jul. Wunder. Prix avec Orchestre: (?); avec Pianoforte: 1 Thlr.

Herr G. Wichtl ist Violinist der fürstlichen Kapelle in Hohenzollern-Hechingen, ein sehr fleissiger und geschickter Komponist, der auch eine treffliche Sinfonie, die uns im Manuskript bekannt geworden ist, und manche andere grosse Orchesterwerke schrieb, überhaupt für seine Kunst glüht und keine Arbeit scheut, um ihr förderlich zu sein, was er namentlich durch seine neu errichtete Gesangschule bewiesen hat, die schon vor einigen Jahren, wie wir berichteten, sich eines gesegneten Erfolges erfreuete und diesen zu heben eifrig ist. Das Concertino, welches wir in der geschriebenen Partitur vor uns haben, behauptet einen guten Rang unter den tüchtigen und gediegenen Arbeiten, die auf jeder Seite die Gewandtheit und Erfahrung des Verfassers, wie seinen Eifer beurkunden, nicht leeren Klingklang, sondern etwas in sich Abgerundetes und dies in einer Weise zu liefern, die das Orchester nicht als blosen Bedienten, vielmehr als ebenbürtigen Mitgenossen am Werke behandelt, ohne dass dadurch der Prinzipalstimme von ihrem Vorrechte des bravourmässigen Glanzes etwas entzogen wird. Die Begleitungsinstrumente greifen demnach mit eigenthümlichen Gedanken, aus denen sich andere entspinnen, oder mit imitatorischen Folgen und Erweiterungen, unter sich im angenehmen Wechsel, ein, so dass aus dem Ganzen ein wirklich vielgestaltiges Bild schöner Gruppirung wird, dessen Mittelpunkt nothwendig die Hauptfigur des Konzertisten bleibt. Dabei ist, wie man sich nach dem Gesagten schon denkt, die Form des Concertino völlig in Ehren gehalten. Der erste Satz aus Amoll und Edur, 4/4, All. ♩= 92, tritt im festen Karakter auf, ohne Uebermuth, sich seiner Kraft bewusst, so reich glänzend, als es der Ernst verträgt. Der Schluss wendet sich unerwartet und regelsicher in den Quartsextakkord von Cdur, der nach zwei Takten, der Ordnung treu, auf den Dominantakkord tritt, der in zwei andern Takten sich festsetzt, worauf eine Generalpause auf den zweiten Satz hinweist: Adagio ma non troppo (♩= 60), 4/4, Cdur, worin die Prinzipalstimme sogleich die sanftfliessende Hauptmelodie, nur einfach verziert, vorträgt, zu sehr einfacher, aber netter Begleitung des Streichquartetts, nur die grossen achttaktigen Einschnitte durch einige, oder einen Akkord mehrerer Bläser hervorstechend und zugleich runder gemacht. Nach einiger, sich steigernder Durchführung schreitet der Satz, auch dies nicht ohne glückliche Vorandeutung, nach Cmoll, più moto (♩= 70), dessen etwas umgestaltete Melodie, von guter Begleitung gehoben, nur auf der G-Saite vorgetragen wird, ein Intermezzo von fünfzehn Takten bildend und mit dem sechzehnten wieder in Cdur a tempo und zu reicherer Bravourausschmückung übergehend und so durchgehalten. Das Tutti führt dann in imitatorisch

einfachen und nichts weniger als steifen Folgen durch einen vollen Rhythmus zum Dominantenakkord auf E, um ohne hier unpassenden Sprung das Rondo All., 2/4, in Adur, anzuheben (♩ = 88); der Mittelsatz in Edur. Natürlich ist es der geschmückteste und tändelndste aller dieser Sätze mit raschem Sechzehntheil-Triolenschlusse, der sich noch durch più All. steigert, wie es die Sache mit sich bringt. Das völlige Ende wird nach den Bravouren nicht verzögert, was dem Solospieler stets vortheilhaft ist. — Die Arbeit ist also trefflich. Jeder Violinspieler mag demnach sich selbst befragen, wie ihm die Bravouren für sein Spiel zusagen und vor welchem Publikum er damit etwas zu machen hoffen darf. Diesen Punkt hat Jeder selbst zu überlegen. Das Werk jedoch ist aller Beachtung werth. *G. W. Fink.*

Neue Liederkomponisten.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte componirt — von *Gustav Häser.* Op. 1. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis 16 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser junge Komponist ist der zweite Sohn unsers in vielfacher Kunstthätigkeit geehrten *A. F. Häser* in Weimar, grossherzoglich Oldenburgischer Hofschauspieler. Die Kunst erbt also in dieser Familie fort, und zwar in verschiedenen Richtungen. Die Lieder selbst, von denen wir zu berichten haben, waren schon vor ihrer Veröffentlichung so glücklich, sich ausgezeichneter Gunst zu erfreuen; sie sind der Grossherzogin von Oldenburg gewidmet. Das Ansprechende derselben muss freilich zunächst in der angemessenen, nur löblichen Auffassung der gut gewählten Dichtungen gesucht werden, denn ohne richtige, karaktergemässe Erfindung und Haltung der Melodie kann ein Lied um so weniger Anklang finden, je mehr es liedergerecht behandelt ist, je weniger es sich also über das Bereich des eigentlichen Liedes und der Romanze in ein anderes, geschmückteres, aber darum nicht höheres, irrthümlich zu erheben strebt. Allein das Zweite, das sich unmittelbar an diese unumgänglich nothwendige Auffassung des Karakteristischen schliesst, ist zuverlässig das ungesucht Schlichte, nicht Verputzte, was das anmuthig Eingängliche echter Liederweisen fördert. Wir sind des Glaubens, dass das Lied durch die verbreitete Neigung nach prächtiger Zier, nach überladenem Schmuck, für glänzende Versammlungen und gefallsüchtige Sänger und Sängerinnen mehr sorgend als für einfache Herzen, in den letzten Zeiten an treuen Freunden und sinnigen Liebhaberinnen weit mehr verloren als gewonnen habe. Daher freuen wir uns, dass jenes Naturgetreue, jenes Einfache und Anspruchlose in der ganzen Anlage und Formung des Liedes wieder von Neuem und nicht mehr zu selten als etwas Vorzügliches anerkannt und mit Vorliebe, nach dem Vorgange früherer Sitte, gepflegt wurde. Dieses Einfache in den Tonweisen und in ihren Begleitungen haben sich auch diese Lieder angeeignet und zu ihrem Vortheile; wir suchen darin den zweiten Grund des Wohlgefälligen, der jedoch freilich nicht eher etwas gelten kann, als bis der erste treffend erfüllt wurde. Dann aber erhält der zweite eine Bedeutung, die nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Zuvörderst musste sich die mit Koloraturen zu bunt geschmückte Singweise der Lieder wieder ins Rechte zurückwenden; dann kam die Reihe an jene zu überladene Begleitung, die fast einen Bravourspieler zu geschickter Ausführung nöthig machte. Auch sie ist jetzt schon wieder bedeutend in den Hintergrund geschoben und von Vielen bereits ganz aufgegeben worden zum Gewinne des Bessern. Aber die Liebhaberei der Zeit zu dem Auffallenden vermag sich noch nicht in Allem von ihrer Gewöhnung loszusagen — und so hält sie noch bis jetzt in der Regel an dem fest, was ihr im Musikalischen noch als eine Hauptgewalt übrig bleibt. Das ist das seltsam Rhythmische, das wunderlich Deklamatorische, was auch dem schlichtesten Stoffe einen besonderen, individuellen Zuschnitt gibt, welcher auch manchmal gar nicht schlecht lässt, ja gewissen Gestaltungen sogar zuträglich genannt werden muss. Und dies ist es, was sich hin und wieder auch in diesen Liedern findet, die Zeit beurkundend, in der sie, und zwar von einem jugendlichen Verfasser, geschaffen wurden. Dies ist aber gerade jetzt noch am wenigsten hinderlich, mehr förderlich, da man es noch ziemlich allgemein mit dem Originellen für gleichbedeutend zu nehmen sich gewöhnt hat. — Dies Alles gibt die Ursachen, warum wir glauben, dass dieses Liederheft sich nicht wenige Freunde zu den schon gewonnenen erwerben wird.

Wir erhalten ein Frühlingslied von Eichendorff: „Uebern Garten durch die Lüfte" u. s. w.; 2) „Und wüssten's die Blumen, die kleinen," von Heine, wird, im Wesen getroffen, dann noch durch eine leichte aber bezeichnende Begleitung unruhig gemacht, um so lieber vom jugendlichen Sinn gern gesungen werden, je weniger es bis in die Tiefe eines vernarbten Schmerzes hinabsteigt. 3) „Wenn ich auf dem Lager liege," von Heine, eines der einfachsten und gelungensten, eigen im Rhythmus und doch nicht geschraubt. 4) Scheiden, von Rückert, jugendlich gefühlt. 5) Sehnsucht, von Raupach, durch das Doziren der letzten Strophe mit kaltem Wasser übergossen. 6) Der fröhliche Zecher, Ballade von J. N. Vogl, gehört zu den vorzüglicheren. Die einfache Haltung ist hier noch besonders zu loben. — Nach solchen Proben ist von dem jungen Manne viel Gutes zu erwarten.

Drei deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Moritz Levy.* Op. 1. Hamburg, bei G. W. Niemeyer. Pr. 12 Gr.

In wie fern das Wesen des Liedes Aehnlichkeit mit der Canzonette hat, in so weit ist auch das, was wir in der Einleitung im Allgemeinen über die vorstehenden Lieder vorausgeschickt haben, auf diese Gesänge anzuwenden. Kann auch zuweilen die Canzonette in mässigen Fioriturен sich mehr dem künstlicheren Gesange nähern als das Lied, ohne ihren Reiz dadurch zu

gefährden; mag sie sich in schicklichen Lagen wohl auch zuweilen, wenn schon etwas seltener, in reicheren Verzierungen der Begleitung ergehen, so steht ihr doch für gewöhnlich das einfach Karakteristische immerhin noch näher, so dass sie sich durch eine gewisse Naivheit des Sinnigen die meisten Freunde erwerben wird. Dass diese Vorzüge leichter scheinen, wenn sie einmal stehen, als sie in der That sind, wissen wir schon. Die Kunst fordert aber neben dem Natürlichen zugleich ihr Ideales innerer Begabung, worauf freilich überall das Meiste ankommt. Nur kann das Letzte durch eine irrige Bevorzugung zu überhäufter oder zu bunter Umhüllung auch wohl erdrückt und ins Barokke geschoben werden, wovor man sich nirgend mehr als in der Jugend zu hüten hat, die das Ueberschwengliche nur zu oft in Verkennung des Werthes begünstigt, um so mehr, je stärker der Drang nach Auszeichnung, und nach möglichst schneller, in ihr vorherrscht. — Im Ganzen genommen freuen wir uns auch hier über das Einfache, dem der junge Mann, ein Schüler von G. A. Gross und von Jakob Schmitt, den Vorzug gegeben hat. Dies zeigt sich vorzüglich im ersten Gesange: Alte Heimath, von Just. Kerner. Der Gesang beweist Anlage und gute Richtung derselbelben; er ist so gelungen, als man dies von Erstlingsgaben, seinen Eltern dankbar dargebracht, nur erwarten kann. Gewiss spricht er Viele an. — Dem zweiten, „Die Gegenwart," aber keine erfreuliche, fühlt man das Gemachte zu sehr an; es ist die jugendliche Lust darin, unglücklich zu thun, als wäre ein ungeheuerer Schmerz über sie gekommen. Damit will es nun freilich zu gutem Glück nicht recht fort. Man soll nur Gedichte wählen, die man durchempfinden kann, und gute, wo den Menschen zum Schlusse die Gegenwart nicht angrinzt. — Das dritte ist das vielgeliebte Fischermädchen, von Heine. Da freuen wir uns über die hübsche Melodie, über das Gesprächige mancher nur um des musikalischen Rhythmus willen zu oft angebrachter Textwiederholungen und überhaupt über das nur äusserlich Artige des Gesanges. Denn wäre er in solcher Jugend schelmischer, verschlagener, durchglühter, so wäre weit weniger zu hoffen, als jetzt bei dem Mangel dessen, das noch nicht da sein soll, wirklich zu hoffen ist. Es wird schon werden; es ist ein guter Grund da. Nur keine Texte gewählt, denen man seiner innern Erfahrungen wegen nicht bis hinter die Worte zu sehen im Stande ist. Ein wohlgemeinter Rath für Viele.

C h o r a l b u c h.

Evangelisches Choralbuch mit doppelten Zwischenspielen enthaltend: 156 *der gangbarsten Choräle in vierstimmiger Bearbeitung*. Herausgegeben von *E. Hentschel*, Musikdirektor und Lehrer am Seminar zu Weissenfels. S. 224 und II. Querfolio. 1840. Weissenfels beim Herausgeber und in Commission bei E. J. Meusel. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Ein neues Choralbuch von empfehlender Beschaffenheit und Gestalt. Der schon rühmlich bekannte Verfasser desselben sah sich nämlich aus Beobachtung und Erfahrung bei dem Gebrauche vorhandener Choralbücher dennoch zur Anfertigung eines neuen, seinem besonderen Verhältnisse und Bedürfnisse mehr entsprechenden bewogen. Es schien ihm, nach dem Vorwort, nothwendig, dass ein Choralbuch in getheilter Harmonie abgefasst, mit doppelten Zwischenspielen versehen, dabei nöthigen Falls auch ohne Pedal brauchbar und überdies möglichst wohlfeil sein müsse. Gewiss richtige und annehmliche und vom Verfasser selbst mit guten Gründen unterstützte Gesichtspunkte. Der Vollständigkeit der Melodieen (nach Hiller) mit 156 mit dem Weissenfelser Gesangbuche ist wohl im Allgemeinen genügt; ob wir gleich dabei manche aus unserer Jugend uns noch erinnerliche herrliche Melodie, z. B. Auf, auf, mein Herz, mit Freuden u. s. w., die im altdresdner in Thüringen gebräuchlichen Gesangbuche vorkam, ungern vermissen. Dagegen findet man in einem wohlgeordneten Register neben der Angabe der Melodie die richtige Hinweisung auf die Parallelmelodieen, die überall statt finden sollte und wodurch der Unkunde und möglichen Missgriffen des Vorsängers oder des Organisten vorgebeugt werden kann. Die Choräle selbst sind da, wo Wiederholung des Cantus firmus statt findet, als: Jesus meine Zuversicht u. s. w. mit Recht durchkomponirt, wodurch die Mannichfaltigkeit des Basses und der Mittelstimmen erzielt, und einer entstehenden Monotonie in der Harmonie vorgebeugt wird, wie es auch Schicht gethan hat. Indem sich in der Harmonisirung ein besonderer Fleiss und Sorgfalt dem Auge bald darstellt, nimmt dies zugleich Einfachheit, Natürlichkeit und Fluss in den Bässen wahr, was im Allgemeinen auch das Rechte ist. Leugnen lässt es sich jedoch nicht, dass einzelne, namentlich festliche Melodieen, z. B. Allein Gott u. s. w., Wie schön leucht uns u. s. w., Es ist das Heil u. s. w., durch weniger gewöhnliche, mehr kernhaft gewählte Bässe an Feierlichkeit und Erhebung gewinnen müssen, wie es der unvergessliche Meister Seb. Bach in seinem Choralbuche faktisch nachgewiesen, und Marx in Beziehung darauf in seiner Komposizionslehre so trefflich theoretisch-praktisch erläutert hat. Der nothwendigen Verbindung des echten Choralspiels mit einem harmonisch richtigen, angemessenen und melodisch gefühlten Zwischenspiele ist hier für die Mehrzahl der ungeübten Orgelspieler mit grosser Sorgfalt und Fleiss genügt, und darum letztern empfehlungswerth. Jene sind übrigens zwei-, drei-, bisweilen auch vierstimmig, meist kontrapunktisch-imitatorisch gehalten, und in einfachen Motiven abgefasst, wie es in so beschränktem Raume zulässig ist. Aber auch die Art des Zwischenspiels mit einfacher melodischer Führung der Oberstimme zum Cantus firmus auf- oder abwärts scheint uns für den Choral nicht unangemessen, indem dadurch dem Gehör mehr zugesetzt und es gleichsam gefesselt wird. Ob es übrigens wünschenswerther und gedeihlicher sei, wenn angehende Orgelspieler zur Selbstbildung im Zwischenspiel gelangten und sich derselben frei zu bedienen gewöhnten, ist ein Gegenstand der Untersuchung für einen andern Ort. Wir können übrigens dieses Choralbuch, das seiner Erwartung bereits durch 886 vorgedruckte

Subskripzionen völlig entsprochen zu haben scheint, um seiner Gediegenheit willen auch dem grössern Publikum nur bestens empfehlen. Netter Druck der Offizin: Breitkopf und Härtel empfehlen es auch noch äusserlich.

D. Rebs.

Nachrichten.

Leipzig, den 10. Januar 1840. Nach Ablauf eines jeden Jahres ist in diesen Blättern gewöhnlich eine summarische Uebersicht derjenigen musikalischen Leistungen hiesiger Kunstinstitute gegeben worden, welche in den regelmässig fortlaufenden Berichten nicht besprochen werden konnten. Es ist dies besonders immer der Fall gewesen mit den Leistungen unserer Oper, der Kirchenmusik, so wie der zahlreichen hiesigen Musikvereine, und wir würden auch jetzt diese Uebersicht geben oder schon gegeben haben, wenn wir uns nicht verpflichtet fühlten und beabsichtigten, hierbei im Allgemeinen sowohl als vorzugsweise in Bezug auf unsere Oper einige dringende Wünsche auszusprechen, zu deren Begründung es einer ausführlichern Darstellung der Verhältnisse, Kräfte und Leistungen derselben bedarf. Es fordert dies daher einen eigenen Artikel, welchen wir auch bald zu geben gedenken. Für jetzt fahren wir in Besprechung der entschieden bedeutendsten hiesigen musikalischen Kunstleistungen, nämlich der unter Mendelssohns Leitung stehenden Abonnement- oder Gewandhauskonzerte fort.

In dem am 1. Januar d. J. stattgefundenen zehnten Konzerte kamen zur Aufführung: Hymne „Gross ist der Herr“ von Händel; Ouverture zur Zauberflöte von Mozart; Variazionen für Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf;* Meeresstille und glückliche Fahrt von Goethe und L. van Beethoven; Le Tremolo, Solo für Violine von De Beriot, gespielt von Herrn *Hilf*; Sinfonie in C moll (No. 5) von L. van Beethoven. Die meiste Wirkung brachte das ausgezeichnete Spiel des Herrn Hilf und die meisterhafte Ausführung der Ouverture und Sinfonie hervor. Letztere besonders wurde mit solcher Begeisterung und so grosser Vollendung ausgeführt, dass noch jeder einzelne Satz enthusiastischen Beifall hervorrief. Fast nicht weniger Beifall erwarb sich Herr Hilf durch sein Solospiel, namentlich durch den ausserordentlich brillanten Vortrag des Tremolo von De Beriot, welches von dem, die Schwierigkeit und grosse physische Anstrengung des Stückes kaum ermessenden Publikum da Capo verlangt wurde. Wir haben schon früher auf das Talent des Herrn Hilf als auf ein höchst ausgezeichnetes und seltenes aufmerksam gemacht; jede neue Leistung desselben begründet die Ueberzeugung fester und anschaulicher, dass es mit schnellen Schritten einer Meisterschaft entgegenreift, die Wenigen nur vergönnt ist und die gewiss sehr bald in der musikalischen Welt grosses Aufsehen machen wird.

Ebenfalls sehr interessant, obwohl weniger genussreich, war das eilfte Abonnement-Konzert, welches Donnerstag, den 7. Januar d. J., statt fand. Das Repertoir desselben enthielt: Ouverture von Beethoven (Op. 115, C dur); Arie aus Don Juan von Mozart „Non mi dir bell' idol mio,“ gesungen von Fräul. *Marx*, königl. Sächs. Hofsängerin aus Dresden; Concertino für Violoncell, komponirt und vorgetragen von Herrn Kammermusikus *Lindner* aus Hannover; Szene und Arie aus Il Crociato von Meyerbeer, gesungen von Fräul. *Marx*; Capriccio über schwedische Lieder für Violoncello von B. Romberg, gespielt von Herrn *Lindner;* Bolero „Le retour de promis“ von Dessauer, und Hommage à la memoire de Maria (auch unter dem Titel: Walzer von De Beriot), beide Stücke mit Pianofortebegleitung gesungen von Fräul. *Marx*; Historische Sinfonie im Styl und Geschmack *vier* verschiedener Zeitabschnitte von L. Spohr (Manuskript). Die Ouverture von Beethoven ist eine seiner wenigst bekannten; obwohl gleich vortrefflich wie die übrigen dieses Meisters, wirkt sie doch nicht gleich lebendig auf das Publikum, weil sie mehr durch Feinheit als durch Grossartigkeit der Erfindung und Arbeit sich auszeichnet. Für den Musikkenner und gebildeten Musikfreund ist sie im hohen Grade genussreich und durch oft wiederholte Aufführungen würde sie es gewiss auch für das grössere Publikum werden. Die Ausführung war meisterhaft und erhielt lebhafte Anerkennung.

Weniger befriedigten die Leistungen des Herrn Kammermusikus Lindner, was aber mehr den von ihm vorgetragenen Komposizionen als seinem Spiele beigemessen werden muss. Es ist sehr lobenswerth, dass junge Virtuosen sich auch in Komposizionen und namentlich in Konzertkomposizionen für ihr Instrument versuchen, man kann sie aber vor dem öffentlichen Vortrage ihrer Erstlinge nicht genug warnen; zur Komposizion eines wirksamen Konzertstücks gehört reifere Erfahrung als angehende Künstler haben können, und auch das beste Spiel muss durch eine undankbare Komposizion an Wirkung verlieren. Wir sind überzeugt, Herrn Lindners Spiel würde bei einer bessern Wahl der Solostücke (denn auch die Komposizion von B. Romberg ist nicht eben vorzüglich und besonders in den Passagen veraltet) lebhafteren Beifall erhalten haben, da er sich durch ziemlich bedeutende Fertigkeit auszeichnet und nur in Hinsicht auf Ausbildung des Tons und Sicherheit des Vortrags zu wünschen übrig lässt. Möge der noch junge Mann fleissig fortstudiren, und es wird ihm ein guter Erfolg gewiss nicht fehlen.

Sehr grossen Beifall erwarb sich Fräul. Marx durch alle ihre Vorträge; der sogenannte Walzer von De Beriot wurde sogar da Capo verlangt und diesem Wunsche von der geehrten Künstlerin auch entsprochen. Sie ist eine Schülerin Bordogni's in Paris und macht ihrem Lehrer grosse Ehre, da sie fast alle Anforderungen, welche man an eine tüchtig gebildete Sängerin nur irgend machen kann, befriedigt. Sie besitzt eine reine, deutliche Aussprache, gute Tonbildung, sichere Intonazion, leichte Koloratur, schönen Triller und nur in der Verbindung der verschiedenen sogenannten Stimmregister bleibt Einiges zu wünschen übrig. Namentlich ist dies der Fall bei dem Uebergang aus der mittlern in die hohe Stimmlage, wobei die Tonstärke auffallend ungleich erscheint,

so auffallend, dass wir, vorausgesezt, diese Ungleichheit sei nicht Folge übergrosser Anstrengung im Allgemeinen und hierdurch entstandener physischer Schwäche, vermuthen müssen, der naturgemässe Stimmumfang und die Stimmlage sei unnatürlich überschritten und auf Kosten des Stimmmaterials erweitert worden. Ob dies in der Schule und ersten Ausbildung oder später geschehen, wissen wir nicht, vermuthen aber das Letztere, da einerseits ein Meister, wie Bordogni, einen so grossen Fehler, der es entschieden sein würde, nicht wohl begehen kann, und andererseits durch den immer fühlbarer hervortretenden Mangel an hohen Sopranstimmen junge Mezzo-Sopransängerinnen leider nur zu leicht veranlasst und verleitet werden, mit übergrosser Anstrengung und auf Kosten der Schönheit der Stimme, den Umfang derselben in der Höhe unnatürlich zu erweitern. Wir sind der Meinung und glauben uns nicht zu irren, dass die Stimme der Fräul. Marx eigentlich eine Mezzo-Sopranstimme ist, dass ihr naturgemässer Umfang früher in der Höhe nur bis nach $\bar{\bar{g}}$, in der Tiefe aber bis *a* oder *g* gereicht hat, und sonach jetzt gänzlich verändert erscheint. Leider ist dies, wie immer in solchen Fällen, auf Kosten der Stimme geschehen, denn nur in der mittlern Lage von $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{f}}$ sind die Töne noch voll und schön, weiter in der Höhe, die sich bis $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{d}}$ verirrt, sind sie dünn und ziemlich scharf, und in der Tiefe, die nur noch bis $\bar{c}$ oder höchstens *h* reicht, ohne Kraft und Metall. Dass unter solchen Umständen der Gesang mit weit mehr physischer Anstrengung verbunden ist, die Gesundheit untergraben wird und die Stimmkräfte daher auch weit schneller verbraucht werden, als dies ausserdem der Fall sein würde, versteht sich von selbst, und ist eine allgemein bekannte traurige Erfahrung, der auch Fräul. Marx nicht entgehen wird, wenn sie fortfährt, hohe anstrengende Sopranpartieen zu singen. Wir haben diese wohlgemeinten, gewiss begründeten Bemerkungen hier ausgesprochen, weil wir an dem wirklich schönen Talente der Fräul. Marx aufrichtigen Antheil nehmen und zugleich auf eine grosse Schwäche der neuern besonders teutschen Gesangbildung aufmerksam machen wollen. Hiervon abgesehen, müssen wir sämmtliche Leistungen der Fräul. Marx sehr rühmen; vortreffliche Deklamazion der Rezitative, schönes, ruhiges Tragen der Kantilene, leichte Ausführung der Koloraturen und der immer geschmackvollen Verzierungen waren verbunden mit frischem lebendigem Vortrage, und rechtfertigten den reichen Beifall vollkommen, welcher der geehrten Künstlerin wiederholt zu Theil wurde.

In vielfacher Hinsicht interessant war die historische Sinfonie von L. Spohr, welche der geehrte Komponist noch als Manuskript dem hiesigen Konzert zur Aufführung gütigst überlassen hatte. Jedes neue grössere Werk eines so geehrten Meisters wie Spohr erwarten grosse Anforderungen; bei dieser Sinfonie war dies vielleicht um so mehr der Fall, als man gewissermaassen einen doppelten Kunstwerth von ihr verlangte, neben dem rein musikalischen auch noch einen musikalisch historischen. Dabei mochte wohl die Bezeichnung „im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte“ Manchen verleiten, in den einzelnen Sätzen der Sinfonie, von welchen jeder eine besondere Periode bezeichnen soll, nicht blos eine formelle, sondern zugleich eine geistige Reproduktion der Hauptmeister einer jeden derselben zu erwarten, oder mit andern Worten nicht blos hören zu wollen, *wie*, sondern auch, *was* diese komponirten. Allein kein Komponist wird sich im Ernst eine solche Aufgabe stellen; ihre Erfüllung dürfte theils unmöglich, theils ziemlich undankbar sein, weil die allen zugänglichen Originale doch immer jede, auch die beste Nachahmung an Werth weit überwiegen würden. Wir glauben daher auch in der That nicht, dass Spohr eine solche Aufgabe sich in dieser Sinfonie wirklich gestellt habe. Wir halten dieselbe mehr für einen interessanten Scherz, der viel tiefer als in die Darstellung der Form gewiss nicht gehen soll. Ausser sachlichen aus der Komposizion selbst genommenen Gründen, haben wir zu dieser Annahme noch den besondern Grund, dass, wie aus öffentlichen Nachrichten bekannt, diese Sinfonie bereits im Jahre 1839 geschrieben ist und der letzte Satz derselben schon damals den Styl und Geschmack von 1840 bezeichnen sollte; was, beiläufig gesagt, schon allein dieser Bezeichnung ziemlich deutlich den Karakter einer feinen Verspottung der neuesten Periode aufzudrücken scheint.

Gehen wir nun zu den einzelnen Sätzen über, die unsere Ansicht vielleicht klar erweisen dürften.

Erster Satz. „Bach-Händelsche Periode“ (1720). Er besteht aus einem Largo und Allegro (4/4), Pastorale (12/8) und wieder Allegro (4/4), G dur. Die Form der musikalischen Gedanken und ihrer Ausführung ist ganz die der damaligen Zeit. Sie sind für kanonische Durchführung berechnet und erhalten diese auch auf sehr geschickte, auch etwas steife Weise. Das Pastorale entspricht ganz der vorherrschend kindlichen Richtung des Geschmacks der damaligen Zeit. Zur Instrumentirung werden ausser dem Streichquartett nur noch Flöten, Oboen, Hörner (in D) und Fagotte angewendet.

Zweiter Satz. „Haydn-Mozartsche Periode“ (1780). Adagio in Es dur (6/8). Dieser Satz ist schon reicher instrumentirt; ausser dem Streichquartett enthält er noch Flöten, Oboen, Klarinetten in B, Hörner in Es und Fagotte, aber noch keine Pauken, welche jedoch mit Unrecht fehlen, da sie von Mozart und Haydn immer und oft, auch bekanntlich ziemlich obligat, benutzt worden sind. Wahrscheinlich sind sie weggeblieben, um sie in der nachfolgenden dritten Periode desto bezeichnender hervortreten zu lassen. Dieser zweite Satz ist reicher an Erfindung und melodischer als der erste, auch die Ausführung der Motive und die Instrumentirung schon bedeutend geschmackvoller.

Dritter Satz. „Beethovensche Methode“ (1810). Scherzo in G moll (3/4), das Trio in G dur. Die Instrumentirung erscheint hier sehr glänzend und bringt ausser dem Streichquartett noch Flöten, Oboen, Klarinetten, vier Hörner, Fagotts und drei Pauken in G, D und Es. Letztere beginnen allein das Scherzo ungefähr so:

u. s. w.

was allerdings auf gewisse Weise eine Eigenheit Beethovens bezeichnet, mit der er übrigens oft gar grosse Wirkung hervorbringt. Die musikalischen Gedanken sind melodisch, der Periodenbau ist kurz und die Ausführung fein, mitunter wirklich in Beethovens Art, welcher aber das Gdur-Trio, so einfach und selbständig hingestellt, kaum entsprechen dürfte.

Vierter Satz. „Allerneueste Periode" (1840). Finale, in Gdur. Die Taktart wechselt häufig zwischen $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{4}$. Die Instrumentazion ist möglichst überladen; ausser dem Streichquartett helfen noch mit: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, Piccolo-Flöte, Tamburra, Triangel und grosse Trommel. Die musikalischen Gedanken sind unbedeutend, oft ziemlich trivial, werden nicht künstlerisch durchgeführt, sondern durch unschöne Modulazionen, z. B. aus Fdur nach Adur, aus Gmoll nach Adur, hin- und hergeworfen; an grellen Harmonieen, übermässigen und verminderten Akkorden ist kein Mangel, und eine unaufhörliche Unruhe zieht sich durch das ganze Stück hindurch.

Aus dieser Uebersicht ergibt sich, dass die äusseren Mittel zur Erreichung des Zwecks sorgsam und im Ganzen mit vieler Sachkenntniss gewählt sind. Nur dürfte die Absicht, den Styl der einzelnen Perioden genau wieder zu geben, kaum gelungen zu nennen sein. Keinem Komponisten der neuern Zeit dürfte vielleicht das Eingehen in eine fremde Individualität, das Wiedergeben eines fremden Styls so schwer werden, als eben Spohr, dessen musikalische Individualität so entschieden ausgeprägt und dessen Styl so ganz ständig bestimmt und wir möchten sagen, beschränkt ist. Wir sagen dies mit aller grossen Achtung vor diesem Meister, glauben aber in dieser historischen Sinfonie einen neuen Beleg unserer Meinung gefunden zu haben. In jedem einzelnen Satze derselben ist die Eigenthümlichkeit seines Styls scharf und klar hervortretend; am freiesten erscheint hiervon noch der erste Satz in der Einleitung und den figurirten Allegrosätzen, worin sich die Form der Bach-Händelschen Periode ziemlich rein und selbständig ausspricht. Das Pastorale dagegen verräth wieder sehr leicht seine Quelle. Der zweite Satz (Adagio) enthält nichts von J. Haydns grosser Einfachheit und Klarheit, erinnert nur in Einzelnheiten an Mozart (Adagio in dessen Esdur-Sinfonie) und ist recht eigentlich ein gutes Adagio von Spohr. Dasselbe ist der Fall mit dem dritten Satze (dem Scherzo), in welchem auch Spohr selbst weit mehr als Beethoven zu erkennen ist. Hierüber wollen wir ihm jedoch keine Vorwürfe machen, denn auch er gehört schon dieser dritten Periode an und hat in dieser durch herrliche Werke sehr hervortretend gewirkt. Nur entspricht dann die einfache Bezeichnung „Beethoven'sche Periode" nicht dem Karakter des Stücks. Was den vierten und letzten Satz betrifft, so haben wir unsere Ansicht über den Zweck desselben schon ausgesprochen. Obwohl Spohr glücklicher Weise auch unserer allerneuesten Periode noch lebend angehört, so konnte er dies doch 1839, als er diese Sinfonie schrieb, noch nicht wissen. Es mag ihm, dem tüchtigen, klassisch gebildeten Meister, wohl manches musikalische Treiben der neuesten Zeit missfallen, wie es jedem missfällt, der das wahrhaft Schöne zu erkennen und zu schätzen vermag. Allein solch verfehltes Kunsttreiben als hervorstechende Bezeichnung des musikalischen Karakters und Sinnes unserer Zeit hinzustellen, ist ein Unrecht, das den noch unter uns lebenden wahren Künstlern zugefügt wird, auf welche wir in der That stolz sein können und zu welchen wir vorzugsweise auch Spohr selbst zählen. Zu allen Zeiten hat es geschmacklose Komponisten und Komposizionen, verkehrtes Streben und Auswüchse der Kunst gegeben, in den Zeiten Händel's, Bach's, Mozart's, Haydn's und Beethoven's gewiss nicht minder als jetzt; dies Alles aber ist vergangen und nur das wahrhaft Edle und Schöne ist geblieben; nach ihm allein, nach den Werken der genannten grossen Meister werden die einzelnen Perioden bezeichnet und nicht nach den Machwerken der musikalischen Handwerker ihrer Zeit. So wird es auch mit unserer Zeit sein und wird ewig so bleiben. Arbeite jeder Begabte mit aller Kraft falschen Kunstrichtungen entgegen durch tüchtige, wahrhaft schöne Kunstwerke, denn diese wirken kräftiger und lebendiger als jedes andere Mittel. Wir sind überhaupt der Meinung, dass ein Meister wie Spohr auf solche Art, wie hier geschehen, von verfehlten Richtungen seiner Zeit nicht Kenntniss nehmen, sich zu ihnen so weit gar nicht herablassen sollte. Hat nun Spohr, wie wir annehmen müssen, in dieser Sinfonie mehr die allmälige Formausbildung, die nach und nach immer reicher werdende Benutzung äusserer Mittel u. s. w., also überhaupt mehr den *äussern* als den *innern* Karakter der verschiedenen Musikperioden, oder was dasselbe ist, ihrer Hauptmeister darstellen wollen, so ist ihm das bei den ersten drei Sätzen, wie schon gesagt, zum Theil gelungen. Den letzten Satz scheiden wir, aus den angegebenen Gründen, aber auch hierin aus. Nur in einer Hinsicht, wir wissen nicht ob es absichtlich oder zufällig, bezeichnet die Anlage dieser Sinfonie, die Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze, genau den Karakter der angegebenen Musik-Perioden. Zu Bach's und Händel's Zeiten galt der *erste* Satz fast eines jeden Musikstücks als die Hauptsache. Mozart und Haydn legten auf das *Adagio* besonders grossen Werth. Beethoven bildete das *Scherzo* mit auffallender Vorliebe aus, und in der neuesten Zeit konzentrirt man gern alle Kräfte und Mittel im *Finale*, damit der laute Beifall nicht ausbleibe.

Dass übrigens bei einem so absichtlichen Streben nach Aneignung fremder Form, bei der möglichsten Entäusserung der eigenen Art und Weise zu erfinden und zu arbeiten, die Schwingen des Geistes eher gehemmt als gehoben werden müssen, ist natürlich, und daher kommt es auch, dass diese historische Sinfonie als eine Art musikalischer Scherz zwar interessant ist, in anderer Hinsicht aber, und, wenn sie mehr beabsichtigen sollte, auch unter anderen Anforderungen keineswegs zu den vorzüglichen Werken Spohr's gerechnet werden könnte. Wir hätten daher auch ungleich lieber ein neues

selbständiges eigenes Werk, „*eine Sinfonie seiner eigenen Periode*“ von dem verehrten Meister gehört, und wünschen, dass er die musikalische Welt recht bald damit erfreuen möge. — Was die Ausführung der Sinfonie, welche schwieriger ist als sie scheint und klingt, betrifft, so war dieselbe sehr vorzüglich. Wir haben Gelegenheit gehabt, den Proben beizuwohnen, dabei den auf das Einstudiren der Sinfonie verwendeten Fleiss kennen gelernt und zugleich eine genauere Ansicht und Beurtheilung derselben gewonnen, in Folge welcher wir die ziemlich kühle Aufnahme der Sinfonie von Seiten des Publikums, wenn auch vielleicht aus falschen Voraussetzungen und Erwartungen hervorgegangen, doch aber im Ganzen nicht eben ungerecht nennen müssen und können.

Unser ausführlicheres und tieferes Eingehen auf das vorliegende Werk aber glauben wir der grossen Achtung seines Komponisten nicht minder, als dem Geiste und dem ernsten Kunststreben dieser Blätter schuldig zu sein. †.

Prag. (Beschluss.) Im Saale des Kinderfreundschen Musik-Institutes veranstaltete Dem. *Emilie Wastel*, Schülerin des Herrn Kinderfreund, ein Konzert, und überraschte durch die grossen Fortschritte, welche dieses schöne jugendliche Talent in der letzten Zeit gemacht hat. Auf eine höchst erfreuliche Weise wurde das Konzert mit dem grossen Septuor für Pianoforte von Hummel, vorgetragen von der Konzertgeberin und den Professoren *Kättel*, *Hoffmann*, *Lyczek*, *Happ*, *Kazatel* und *Hrabie* eröffnet, worauf Dem. Wastel noch zwei Nummern vortrug, nämlich Variazionen fürs Piano von Herz und ein Duo für zwei Pianos von den Brüdern *Herz* mit ihrer Schwester *Bertha*. Da die jugendliche Virtuosin durch die erste Nummer auf so schöne Art bewiesen hatte, dass sie im Vortrage teutscher klassischer Musik wohl bewandert ist, so kann man es ihr wohl nachsehen, dass die Wahl der beiden andern Stücke auf solche Komposizionen gefallen war, worin sie auch moderne Musik entfalten konnte. Die beiden Professoren Herren Happ und Hoffmann unterstützten die Konzertgeberin sehr wirksam, der erste mit Variazionen über ein Thema aus den „Montecchi e Capuletti“ für die Violine von Grund, der zweite mit Variazionen für die Oboe von Drouet. Von Herrn *Kofranek*, Zögling des Instituts, hörten wir das reizende Sternenlied von Sigm. Goldschmidt mit einer ausgezeichnet schönen Baritonstimme vortragen, welche bei fleissigem und zweckmässigem Studium zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Die Advents-Quartetten des Professor *Pixis* sind auch heuer sehr zahlreich von den Verehrern dieses Genres besucht worden. Professor Pixis lieferte denselben in trefflicher Ausführung schon am ersten Quartettabende ein Quartett von Onslow (Fis moll aus den Habeneckschen Op. 46), ein Quintett von Lachner und das erste Beethoven'sche Quintett (Es dur, Op. 4). Dieser genussreiche Abend schien Variazionen über das „Unter zwei Streitenden siegt der Dritte“ darzubieten. Mendelssohn-Bartholdy, Spohr und abermals Onslow (das neueste Quartett mit Kontrabass) schmückten den zweiten Abend, während der dritte eines von Haydn's herrlichen Quartetten, das zweite unsers geschätzten Veit und das Mozartsche Trio, von Panny als Septuor arrangirt, brachte. Die Kunstfreunde freuen sich schon im Voraus auf die Pixis'schen Fastenquartetten.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die für dies Theater als Prima Donna engagirte Engländerin Kemble hat sich von ihrem Kontrakte losgekauft und ist in Neapel geblieben. An ihrer Statt gewann man die aus der Allg. Musik. Zeit. längst bekannte Fink-Lohr, die auch gegen Ende Septembers die Herbststagione mit Rossini's Otello begann. Als Desdemona trug die Fink, ihrer hübschen und starken Stimme wegen, einen vollständigen Sieg davon. Veteran Verger (Protagonist) glänzte mit allen ihm zu Gebote stehenden Künstlermitteln; Bassist Colini machte den Jago sehr gut, und Tenor Donati befriedigte als Rodrigo weit mehr als in der Opera buffa. Dieser erste Triumf zog einen zweiten nach in Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Vittadini, Verger und Colini entzückten. Sogar Bellini's Puritani, welche sonst dem hiesigen Publikum wenig schmeckten, triumfirten diesmal unter dem Titel: Elvira ed Arturo, mit der Fink-Lohr, dem Tenor Donati, dem Bassisten Colini, und dem zum ersten Mal die Bühne betretenden Bassisten Dutari-Cellini, der sich besonders im besten Stücke der Oper, in seinem Duette mit Colini tüchtig beklatschen liess.
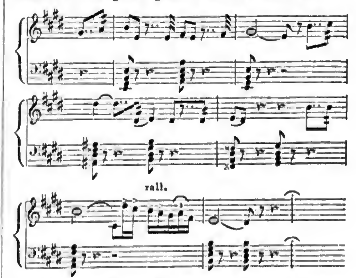
Messina. Der hiesige Impresario Vadalà hat in der Folge zu Mailand die aus Ungarn und Teutschland zurückgekommene Prima Donno Luigia Schieroni-Nulli für den Herbst und Karneval engagirt. Nächstens ein Mehreres.

Neapel. Mit Barbaja's Quieszenz und Migrazion nach dem Teatro Nuovo hoffte man wenig Gutes von der neuen unerfahrenen Impresa der königl. Theater S. Carlo und Fondo, und ward in seinen Hoffnungen gar nicht getäuscht. Ein kurzer Ueberblick des von ihr bis gegen Ende Septembers Geleisteten und Ihnen bereits in den vorigen Berichten umständlich Mitgetheilten dürfte die Sache anschaulicher machen und beweisen, in welchem Zustande unsere einst berühmte Oper sich befindet.

Die neue Impresa eröffnete erst spät das grosse Theater San Carlo am 30. Mai, als am Namenstage des Königs, mit der Kantate: Il dono di Partenope, die nach einem 48stündigen Leben das Zeitliche aufgibt und mit einer Musik von lauter Pfeifen begraben wird. Aus der Asche der Kantate erhebt sich Mercadante's Gabriella di Vergy, mit der Pixis, Reina und Cartagenova. Ein Geheul von der grössten Wichtigkeit ist der Pixis Loos. Aber wie? ist dies nicht dieselbe Sängerin, die hier bereits gefallen hatte?.... Die Zuhörer besinnen sich, die

folgenden Vorstellungen sind minder ungünstig für die arme Pixis, bei alldem verlor sie in der Meinung des Publikums. Reina wird mit Stillschweigen übergangen, und der für hier neue Bassist Cartagenova entlockt als erfahrener alter Professor kaum einigen Beifall. Mit der darauf gegebenen Vestale, ebenfalls von Mercadante, gewinnt die Pixis etwas mehr Gunst, aber das Ganze behagt wenig. Während dieser Widerwärtigkeiten wird auf dem T. Fondo, so zu sagen als Entreakte, Donizetti's Borgomastro di Saardam mit der debütirenden Sängerin Colomberti, dem Tenor Rossi-Cicerchia und Bassisten Winter gegeben; Niemand von ihnen missfällt, aber das Gesammte der Oper wankt, mit ihr das Ballet. Die Oper kann nicht vorwärts, die Maray wird erwartet, ist aber noch nicht da, weswegen man die Kemble engagirt, die in Bellini's Beatrice di Tenda debütirt, mit ihr die Gruiz, Tenor Marcucci und Bassist Cartagenova: die Kemble wird stark beklatscht, die beiden übrigen wenig, etwas mehr Cartagenova; die Beatrice geht mit vollen Segeln, und die Pixis — versteckt sich, der Himmel weiss warum. Die übrigen auf dem Teatro Fondo gegebenen, bereits mitgetheilten Opern gehen schlecht. Was nun zu thun? Man gibt in Eile Rossini's Otello, die Kemble, Reina, Cartagenova, Rossi thun ihr Mögliches, aber .... der hiesige verfeinerte Geschmack findet alles zusammen höchst langweilig. — Gottlob! die Maray ist angekommen. *Veni, vidi, vici!* Donizetti's Gemma di Vergy und die Maray machen Furore, Reina gewinnt eine Partie, Cartagenova verliert die seinige, beide Veteranen raufen mit einander. Nun gibt man die Lucia di Lammermoor mit dem debütirenden Tenor Fraschini und der Maray; das Ganze wankt anfänglich, Alles fürchtet einen Burzelbaum der Gabriella oder des Otello, aber in den folgenden Vorstellungen geht es besser. Die Ränke mit der in der Norma wieder erschienenen Pixis sind den Lesern aus dem vorigen Berichte bekannt; man kann sie als eine traurige Coda der verwichenen hiesigen Sommerstagione betrachten.

Nach einer 18tägigen (!) Novena di S. Gennaro wurden am 26. September die Theater S. Carlo, Nuovo, Fiorentino mit einem Wettauspfeifen wieder eröffnet. S. Carlo wiederholte Mercadante's Giuramento mit der Pixis, Buccini, dem Tenor Fraschini und Bassisten Seti; die Landsmännin Buccini abgerechnet, ging es der ersten Vorstellung mit allem übrigen etwas unfreundlich. Die Pixis war unpässlich und hatte mit einer Gegenpartei wegen ihrer Vorgängerin, der Specb, die jederzeit eine Prima Donna zweiten Ranges war, zu kämpfen; aber die Leute wissen jetzt nicht was sie wollen, sie klatschen und pfeifen oft aus Uebermuth, ein Uebel, das dermalen durch ganz Italien grassirt. In der zweiten Vorstellung wurde die Pixis sogar zwei Mal hervorgerufen, desgleichen Fraschini, der für kleinere Theater ein brauchbarer Tenor ist. Seti war seiner Rolle nicht gewachsen. Um Landsmann Mercadante, der bekanntlich an Zingarelli's Stelle zum Direktor des hiesigen Konservatoriums ernannt, so eben auf seiner Herreise aus Oberitalien begriffen war, eine Art Huldigung zu bezeigen, schien man beschlossen zu haben, diese Stagione drei Opern von ihm auf S. Carlo zu geben. So ging denn am 7. Oktober sein Bravo mit einem respektablen Fiasco in die Szene (Rollenvertheilung: Maray = Teodora, Kemble = Violetta, Reina = Bravo, Fraschini = Pisani, Cartagenova = Foscari); man fand die Musik allzugelehrt. In der zweiten Vorstellung wurde die allzugelehrte oder gar als sublim erklärte Musik besser verstanden; der Bravo gefiel, mehrere Stücke machten beinahe Furore, und die Sänger wurden einzeln und mit einander hervorgerufen. Nach dieser Begebenheit machte der Bravo abermals Fiasco, bis endlich dessen Schöpfer, das heutige harmonische Licht, ankam, welcher die Tempo's u. s. w. angab, und sein Triumf war gesichert, bis Ende der Stagione gab man am meisten den Bravo. Einen zweiten Sieg trug „er" in der nachher mit der Pixis, Buccini, Reina, Cartagenova und Giani wiederholten Vestalin davon, die eine eben so erhabene Musik und Gesangdürftigkeit als der Bravo aufzuweisen hat. Gerade fällt mir aus dieser Vestalin eine originelle Melodie mit einem genial-grünen Bass ein; hier ist sie:



Der Bravo wurde indessen in dieser Stagione am meisten gegeben, mitunter die Beatrice di Tenda und die Gemma di Vergy wiederholt, bis endlich am 27. November *Pacini's* neue Oper *Saffo e Faone* mit vielem Beifall gegeben, Maestro und Sänger mehrmals, und auch der Dichter des Buches (Cammerano) auf die Szene gerufen wurde. Die am meisten beklatschten Stücke waren: die Introduzione, das Duetto finale des ersten Aktes, die Kavatine der Buccini, das Finale des zweiten Aktes, Fraschini's Arie, die letzte Szene der Pixis. Ein gewisser Abstand dieser Musik von der heutigen wirkte um so mehr, als die Oper überhaupt hübsche Sachen, darunter Kabaletten, worin die Pixis Meister ist, aufzuweisen hat; nun aber ist Pacini auch aus Catania gebürtig, und Bellini's Landsmann, *ergo* —.

Auf dem Teatro Fondo wiederholte man die ältern Opern: I due Figaro (unter Beifall und Pfeifen), la Caccia di Enrico IV., die Beatrice di Tenda. Herrn *Lillo's* neue Oper *L'Osteria di Andujar*, mit einer leich-

ten, nach Auber und Andern stark riechenden Musik hat, nebst den Hauptsängern (Pixis, Buccini, Rossi und Salvetti) gefallen, und wurde öfters gegeben. Die Pixis, Gottlob! vermochte wieder einigermaassen in dieser Oper, als Sängerin und Actrice, ihr Haupt emporzuheben und fand besonders in ihrer Ballade und Szene vor dem Spiegel, wie auch in ihrer Romanze und Aria Finale mit Variazionen vielen Beifall, desgleichen die Kavatine der Buccini. Der nicht besonders gut behandelte Gegenstand des Buches ist der famöse spanische Räuber Maria Joses, welche Rolle der Altistin Buccini zugetheilt wurde.

Wie gesagt, begann auch das Teatro Nuovo die Stagione mit einem Fiasco, und zwar mit der neuen Oper *Maria di Arles*, von Maestro *Aspa*. Buch und Musik verursachten den Schiffbruch; die Sänger (die Damen David und Taglioni, die Herren Furlani, Ruggero und Monti) hatten wenig Schuld daran. Zum Ueberfluss sei auch bemerkt, dass die Oper bereits maustodt war, als ein Musikverleger in Oberitalien, eifriger Nachdrucker und Verbreiter aller dermaligen musikalischen Modewaaren, bei Bekanntmachung der neuen Stücke dieser Oper in den öffentlichen Blättern äusserte, sie sei mit dem glücklichsten Erfolge *(col più fortunato successo)* gegeben worden.... Wiederholt wurden die ältern Opern: der Giuramento, die Cantatrice Villane, die Puritani (worin sich die David besonders auszeichnete), Alan Mac Allay, Olivo e Pasquale, Ser Mercantonio, auch die verschiedenen Akte dieser Opern mit einander, z. B. der Cantatrici, Puritani und des Giuramento u. s. w. Mercadante's Bravo, der auf diesem Theater ebenfalls die Breter passirte, wurde am 20. Oktober, also um drei Tage später als auf S. Carlo, in der Folge auch am Meisten gegeben. Hier waren die Rollen so vertheilt: Camardella = Teodora, David = Violetta, Furlani = Bravo, Lavia = Pisani, Ruggero = Foscari. Da in diesem kleinen Theater von grossen Prätensionen keine Rede ist, so hat auch der Bravo hier weit mehr als auf S. Carlo gefallen.

Campobasso. Eine Clementina Simonich de Villard, Ausländerin, schön von Person, schöne Stimme, gute Gesangmethode, die schon vorher auf dem Teatro Nuovo zu Neapel gesungen, machte hier beinahe Furore in Donizetti's Gemma di Vergy. Sie scheint zum Theater geschaffen und hat jetzt eine weit bessere italienische Aussprache.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Paris erschienene *Albums* für das Jahr 1841. Für Gesang: von *Masini;* — von Mademois. *L. Puget* (12 Romanzen); — von *Meyerbeer* (12 Gesänge); — von *Masset* (12 Romanzen). Für Pianoforte: von *Franç. Hünten;* — von *Marmontel, Lecarpentier, Leduc;* — von *Keller, Henselt, Liszt, Pixis, Thalberg, Wolff;* — Polen-Album von *Chopin, Kontski, Klemczynski, Orda, Sowinski, Wolff.* Für Tanzmusik: von *N. Louis.*

Die 12,000 Thlr., welche die Hessenkasselsche Regierung zur Unterstützung des Hoftheaters und Hoforchesters von den Ständen bewilligt verlangt hatte (s. Feuill. von 1840, S. 1077), sind von denselben abgelehnt worden. Nach der Erklärung der Regierung steht hiernach zu befürchten, dass beide Institute eingehen.

Der bekannte Violinvirtuos *Haumann* zu Paris hatte dem gleich bekannten Künstler *Panofka* daselbst eine Violine als einen echten Guarnerius für 3000 Franken verkauft. Der Käufer glaubte später zu bemerken, dass dies Instrument kein Guarnerius sei, und klagte daher gegen den Verkäufer auf Annullirung des Kaufes. Drei vom Gerichtshof zugezogene Sachverständige erklärten, die Geige sei allerdings ein echter Guarnerius, doch seien, wie bei allen älteren Instrumenten, einige Ausbesserungen von anderer Hand daran. Auf den Grund dieser Erklärung hat der Gerichtshof den Kauf für null und nichtig erklärt. Die Entscheidung der höheren Instanz ist noch zu erwarten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. № 4. 1841.

Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft und zum heiligen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemein-Choralbuchs bezüglich der ältern Periode des Kirchengesanges. Unter Mitwirkung Mehrerer herausgegeben von *G. Freiherrn v. Tucher.* Stuttgart. Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung. 1840. In gr. Langquart 60 S.

Angezeigt von G. W. Fink.
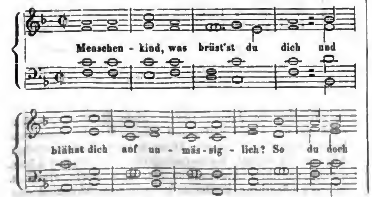
Der geehrte Herausgeber, der sich an die Spitze eines so wichtigen Unternehmens stellt, ist den Musikfreunden durch frühere treffliche Sammlungen, namentlich von Kirchengesängen der berühmtesten älteren italienischen Meister rühmlich bekannt. Seine Liebe für Förderung kirchlicher Musik hat ihn nicht verlassen; die mehrjährige Leitung eines Singvereins, als er noch in Nürnberg wirkte, hat ihn mit manchen Erfahrungen ausgerüstet, die seinen Eifer nur noch mehr entzündeten, je näher sich ihm die Schwierigkeiten, den alten Geist einer kirchlichen Richtung der Gemüther den jetzigen Bedürfnissen eingänglicher und wieder lieber zu machen, vor Augen stellten. So vielfältig er auch auf anderen Kunstgebieten bald kürzere bald längere Zeit verweilte, so sehr auch die bürgerliche Veränderung seiner Lage (er ist Kriegsgerichtsrath in Schweinfurt) Manches änderte, immer doch fühlte er sich von Neuem zur kirchlichen Musik hingezogen, was durch die vielfach wiederkehrenden Klagen über den Verfall des Kirchengesanges und durch mannichfache nicht ganz glückliche Versuche, diesen Gesang zu veredeln, nur noch verstärkt wurde. Und so sehen wir denn in einer Zeit, wo so Vieles für diesen Gegenstand gethan wird, auch diesen Versuch, als Probeheft, in's Leben treten, welcher uns um so willkommener ist, je wohlgemeinter, vorsorglicher und strenger in seinen Anforderungen an sich selbst er verfährt, je mehr er die Ansichten Anderer zu vernehmen wünscht, um durch genaue Prüfung derselben das etwa Bessere in diesem oder jenem Punkte sich anzueignen, oder doch, dadurch sicherer geworden in eigener Ansicht, das befestigt Rechte mit grösserer Sicherheit in sich selbst zu verfolgen und dabei möglichst den Fehler der Einseitigkeit zu vermeiden, in welchen am meisten in solchen Gegenständen die Liebe zur Sache um so leichter zu verfallen befürchten kann, je grösser sie selbst ist. Dies Alles wird wohl Jeder mit uns nach Verdienst zu schätzen wissen, und so, den Versuch als etwas Wichtiges ansehend, alle Aufmerksamkeit auf ihn zu richten sich verpflichtet fühlen. Indem wir diese Gesinnung für das Unternehmen zu fördern wünschen, geben wir eine genaue Darlegung des Inhaltes dieses Probeheftes, unsere unmaassgebliche Meinung zugleich beifügend, um den Stoff der näher zu erörternden Gegenstände und ihrer mehrseitigen Ansichten in's Klare stellen zu helfen.

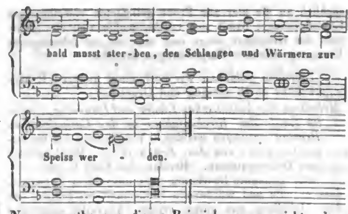
In einer einleitenden Abhandlung S. 1—9 fasst der geehrte Herausgeber den *Unterschied des alten Kirchengesanges vom neuen Choral* in's Auge. Die Musik hat in solcher Stellung lediglich die Darlegung des Geistigen, das Bewusstsein Gottes zu ihrem Gegenstande, ist also der Ausdruck des Tiefsten, was ein Volk in sich trägt. „Der wahre Künstler spricht nur aus, was das geistige Bewusstsein des Volkes ist, er schafft nicht den Inhalt seines Kunstwerks, er gibt ihm nur eine Form, die aber eben sowohl das dem Künstler Eigenthümliche, als auch ein dem Volksgeiste Entsprechendes ist, weil jene Form dem Inhalte selbst entsprechend sein muss. Ein jeder Künstler, so wie auch sein Kunstwerk ist daher ein Produkt seiner Zeit und seines Volks; Künstler und Kunstwerk entfernen sich aber um so weiter vom wahren Wesen der Kunst, je mehr sich Beide vom geistigen Leben des Volkes lostrennen und von blos subjektivem Standpunkte aus etwas Anderes darstellen wollen, als das Leben und Walten Gottes in der Zeitlichkeit. So lange es Worte, Farben, Töne und Steine gibt, werden sich die Menschen im Schaffen von Bildern erfreuen, die Kunst ist aber verschwunden, wenn in den Bildern dieser substanzielle Inhalt nicht mehr zu finden ist — die Kunst ist dann nur das, was sie leider heut zu Tage meistens ist, *Amusement*." — (Das ist denn nun freilich der ungeheuere Vorwurf unserer Zeit, dessen Gewicht zu schwer lastet, als dass es nicht entweder durch das Feuer blitzender Gegenbeweise verzehrt oder durch Aenderung von innen heraus von uns genommen werden müsste. Das Erste ist leichter, als das Zweite. Wir sind begierig, wer es versucht. Vor der Hand haben wir keinen Beruf und nicht einmal die rechte Neigung, die sich jedoch finden dürfte, da wir der Gegenwart nie recht abhold haben werden mögen.) „Unsere glaubens- und kunstleere Zeit hat den Volksgesang vernachlässigt, ob er gleich mehr substanziellen Gehalt hat, als alle moderne Theater- und Konzertmusik zusammengenommen. Bei dem eigentlichen Volksgesange

ist der Künstler nicht von der Gemeinde unterschieden, sondern weiss sich Eins mit ihr, singt aus dem Volke heraus und im Namen des Volks, begnügt sich mit den einfachsten Formen, verweilt nicht bei Besonderm, malt dergleichen Gefühle nicht aus, sondern erfasst mit entschiedener Kraft das geistig Allgemeine und bringt es in grossartig eindringenden Zügen zum Bewusstsein. Darum tritt auch der Dichter so leicht in den Hintergrund, wird vergessen, während sein Werk oft Jahrhunderte lang begeistert. Dabei ist Dichtkunst und Musik innig verbunden, sowohl im weltlichen als im geistlichen Volksgesange; der erste bildet die Wurzel des letzten. Darum ist auch das evangelische Kirchenlied mehr aus dem weltlichen Volksgesange als aus der ältern kirchlichen Hymnik hervorgegangen. Der *Choral* ist daher kein Erzeugniss des gregorianischen Kirchengesanges (was Sulzer behauptete), der im Singen ohne Rhythmus (?) und ohne Takt ist und sich oft in sehr verzierten und weit ausgesponnenen Figuren ohne Berücksichtigung einer Sylbenquantität bewegt. (Wir unterscheiden Takt und Rhythmus, stimmen daher mit dieser Auseinandersetzung nicht überein. Ohne Rhythmus ist der Choral keineswegs, wohl aber ohne eigentlichen Takt, d. i. ohne genau wiederkehrend gleichmässige Zeiteintheilung, welches den Rhythmus nicht im Geringsten aufhebt.) Erst in späteren Zeiten kam der Name *Choral* für den evangelischen Kirchengesang der Gemeinde auf. Sonst hiess Cantus choralis der Chorgesang und nicht der Gemeindegesang u. s. w. (Dass Luthers Melodieen der Gemeindechoräle nicht *streng mensurirt* waren, geht unter andern aus seiner eigenen mit seiner Hand aufgesetzten Melodie deutlich hervor u. s. w.) Unser evangelischer Kirchengesang hat keine ältere Geschichte, als die von der Zeit der Reformazion an.“ (Ist nach unserer Ueberzeugung zu viel behauptet. Luther selbst achtete die alten Gesänge sehr hoch. Dass er mehrere derselben vereinfachte und ihnen besonders die Ziehungen und Dehnungen nahm, ist ein Beweis, dass er und seine Genossen mit richtigem Takt verbesserten. Uebrigens scheint es uns, steht auch selbst das Neue nie abgesondert für sich allein, sondern geht aus dem Dagewesenen hervor. War dies doch sogar mit der Reformazion im Ganzen derselbe Fall und der Verfasser selbst nimmt Vorboten derselben an. — Dennoch hat die Auseinandersetzung ihr Anziehendes und verdient alle Beachtung. Es kommt auch für das Folgende und die Hauptsache des tüchtigen Unternehmens nicht so viel darauf an, ob diese Einleitung des Verfassers bei näherer Untersuchung steht oder fällt. Gehen wir also unmittelbar zum folgenden Abschnitte.)

Plan des ganzen Werks. I) *Im Allgemeinen.* Indem der Verfasser das Grosse und Herrliche der Kirche in das Gedächtniss zurückruft, „was sie besitzt, aber gänzlich (!) vernachlässigt und vergessen hat,“ liegt es in der Natur der Sache, dass die Melodieen allein und unharmonisirt nicht gegeben werden können, weil die Harmonie die eigentliche Entfaltung des innern Wesens der Melodie ist u. s. w. Aber alle alten Musikwerke und damit auch die altharmonischen Bearbeitungen jener Kirchenmelodieen tragen, wie die Werke der Dichtkunst, nicht allein das Gepräge der Kunstanschauung ihrer Zeit, als einer von der unsern so vielfach verschiedenen, an sich, sondern sie haben oftmals für unsere Zeit, wie sie einmal ist, auch Härten und unangenehm verletzende, störende Dinge. Da der Herausgeber es hier nicht mit Kunstprodukten als solchen zu thun haben und keinesweges zur Beförderung des Kunstinteresses alte harmonische Bearbeitungen der Kirchengesänge ediren will, was mehr gegen seinen Zweck liefe, so nimmt er nur die Melodieen, lässt das jetzt einmal Störende weg und ersetzt es auf eine dem Geiste der alten Kunst entsprechende Weise, wobei er die Harmonisirung für ein mehr Subjektives und Untergeordnetes erklärt, was dem Volke jederzeit recht ist, wenn es nur eben für den innern Sinn der Gemeinde nichts Störendes hat. Er würde modern harmonisiren um eines allgemeinen Beifalls willen, wenn die alte Kunst von der unsern nicht so entfernt stünde, dass die Vereinigung beider als etwas Unmögliches erscheint. Er musste also die Harmonisirungen derjenigen Periode wählen, welche in ihrer Ausdrucksweise der heutzutage gewohnten am nächsten steht, doch aber den alten Gesang noch vollständig versteht. Die Melodie ist schon dadurch vorherrschender als sonst geworden, weil sie hauptsächlich in die Oberstimme trat (was sich in jenen Zeiten auch schon fand) u. s. w. — *Erbauung, Gemüthserhebung ist ihm Hauptzweck.* Darum konnte der Herausgeber in seiner Bearbeitung weder das rein Alte noch ein unsern Zeitgeschmack vollkommen Befriedigendes liefern; im Gegentheile will er das Gefühl erhalten wissen, dass man es mit etwas Anderem zu thun habe, als mit dem, was von heute her ist. — II) *Grundsätze und Regeln, nach denen Veränderungen an den alten Choralbearbeitungen vorgenommen werden.* Es wird nie ohne Noth geändert, nur da, wo für unser Gefühl wirklich Verletzendes vorkommt, so fern dieses nämlich als zufällig (im Sinne des Andersseinkönnens) erscheint. Die Ersetzung soll aber in diesem Falle der alten Kunst entsprechend sein. Erscheint eine solche verletzende Stelle nicht als zufällig, sondern wesentlich, oder besonders karakteristisch, so wird nichts geändert, oder die ganze Bearbeitung, wo es geht, durch eine andere ersetzt. Die Melodieen als der wesentlichste Theil des Kirchengesanges bleiben in der Regel ganz unverändert. Der Bass bleibt auch möglichst derselbe, nur die Mittelstimmen werden nöthigenfalls geändert. (Die Fälle werden namhaft gemacht, dabei über *Kadenzen* gesprochen und ausführlich. Hier wünschten wir nun, dass die Auseinandersetzung mehr mit Noten als mit Worten gegeben worden sei; sie würde dadurch an Klarheit gewinnen. Nach der Darstellung der alten Takteintheilung, die einfacher und reicher als die unsere genannt wird, soll die hier beigefügte Fermate, die übrigens so selten als möglich angebracht wird, nicht einen längeren Aushalt, sondern nur einen rhythmischen Absatz bedeuten.) — III) *Umfang und Einrichtung des ganzen Werks.* „Alle Gesänge sind gewählt aus den Sammlungen des 16. Jahrhunderts, sowohl einstimmiger Melodieen als vierstimmig harmoni-

scher Bearbeitung im contrapuncto aequali oder simplici (so wie wir unsere Choräle jetzt behandelt sehen) und erstreckt sich die Auswahl von harmonisirten Gesängen bis zur Periode, da der Verfall des Kirchengesanges eingetreten war, also bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vorzugsweise aber aus der eigentlichen Blüthenperiode, welche die letzten 10 Jahre des 16. und die ersten 30 des 17. Jahrhunderts in sich schliesst. In das Bereich der Sammlung sind auch mit aufgenommen die von Goudimel, Claude le Jeune und Mareschall vierstimmig bearbeiteten Psalmmelodieen und die Gesänge der böhmischen Brüder.“ Alle Melodieen, welche noch im Gebrauche sind, und aus der sehr grossen Zahl für uns verloren gegangener alle vorzüglich kernhaften, besonders den Karakter des Volksmässigen an sich tragenden Melodieen werden berücksichtigt. Im Anhange ist die Quelle, aus welcher Melodie und Harmonisirung geschöpft sind, angegeben u. s. w. — IV) Werden die Quellen namhaft gemacht. (Im Anhange für Geschichtsfreunde wünschten wir auch mehr Noten als Worte. Dabei bemerken wir nur, dass wir in unsern Blättern bereits erwiesen haben, dass der Verfasser der Melodie: „An Wasserflüssen Babylon“ wirklich *Wolfgang Dachstein* ist, aber nicht der Magdeburger, sondern der Strassburger, an den man nicht gedacht hatte, woher die Verwirrung, die seit jener Zeit als geboben angesehen werden muss.) — Die allerwichtigste Bemerkung, die wir über dieses überaus merkwürdige Unternehmen zu machen haben, scheint uns folgende: Da der Hauptzweck des Werkes eine tiefere Erbauung der christlichen Gemeinden ist, so müssen die hier mitgetheilten vierstimmigen Gesänge nicht vom Schreibetische eines Einzelnen her, sondern nach genauen und sorgfältigen Versuchen, erst in Privatzirkeln und in Singechören, dann in den Kirchen vor den Gemeinden beurtheilt werden. Man muss sich vergewissern, ob und wie die hochlöbliche Absicht in den meisten Seelen erreicht wird. Das möge man überall thun; dann gebe man aus verschiedenen Orten kurzen und bündig genauen Bescheid über die Erfolge. — Zu dem Ende schaffe sich jeder Kirchen- und Schulvorstand dieses, wie wir sehen, auch sonst merkwürdige Probeheft an und gebrauche es redlich. Es enthält 42 vierstimmig gesetzte Choräle, von denen wir gleich den ersten hier mittheilen wollen: „Menschenkind, was brüst'st du dich.“





Nur vermuthe man dieses Beispiels wegen nicht, dass die Terz am Schlusse immer fehlt. Sie wird nur in Moll weggelassen, wenn die grosse Terz störend sein würde. In den allermeisten Fällen steht also die Terz, sobald sie eine grosse sein kann.
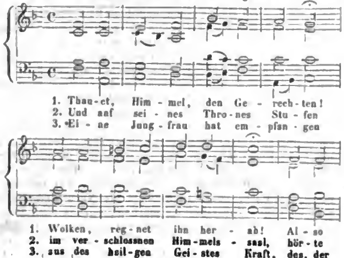
Wir für unsern Theil bekennen ehrlich, dass uns eine solche Mensurirung, wie sie hier in den meisten der folgenden Choräle namentlich, auch schon in dem eben mitgetheilten, als Verbesserung vorgeschlagen wird, in unserer Andacht stört. Wir sind mit dem Rhythmischen, aber nicht streng Taktischen der Choräle und mit den eigentlichen Fermaten am Schlusse jeder Verszeile so vertraut, so einverstanden, dass wir dies durchaus nicht missen möchten. Darum bitten wir wiederholt jeden Freund des kirchlichen Choralgesanges, er möge sich der hochwichtigen Sache gewissenhaft annehmen und durch lebendige Versuche sich und seine nächsten Umgebungen selbst befragen, wofür er stimmt. Ueberhaupt überlege man doch erst recht genau und wäge die Vortheile und Nachtheile von beiden Seiten mit allem Ernst ab, ob ein allgemeines Normalgesangbuch für alle evangelische Gemeinden ohne Unterschied das Wünschenswertheste sein möchte. Wir wissen sehr wohl, dass Viele bereits darin das beste Mittel zur Förderung einer innigern Kirchlichkeit gesehen haben; wir halten aber dafür: es liegt zunächst im Glauben an das Wort, im freien Glauben, der nicht vom Menschen gebunden sein darf, auch nicht durch einen und denselben Ton des Gesanges und des Ausdrucks im Allgemeinen geschaffen oder gehoben wird. Wenigstens war dies nicht Luthers Meinung, der sich darüber so aussprach: „Doch ist nicht dies unser meinung, dass diese noten so eben müssten in allen kirchen gesungen werden, Eine jegliche kirche halte jre noten nach jrem buch und brauch.“ — In geschichtliche Auseinandersetzungen sind wir hier darum nicht tiefer eingegangen, weil v. Winterfeld gerade jetzt ein Geschichtswerk über diesen Gegenstand unter der Feder hat, wo Näheres auch über diese Punkte nothwendig verhandelt werden muss. Hier kann es nicht die Hauptsache sein, zu erforschen, was und wie es gewesen ist, so lange es nicht als Norm aufgestellt werden kann: Ihr müsst es machen, wie es eure Vorfahren gemacht haben —, sondern zuzusehen und eifrig zu ringen nach dem, was uns hilft, was uns fördert. Das Letzte prüfe man vor Allem, halte sich also haupt-
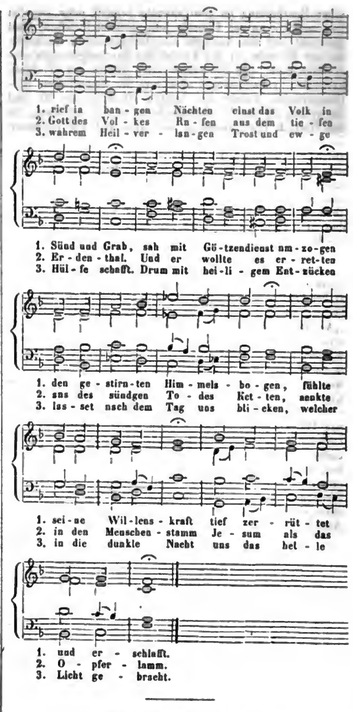
sächlich an die hier zur Probe gelieferten vierstimmigen Choralgesänge, damit sich ergibt, wohin sich die Mehrzahl der Gemüther neigt und was sie zu lebendigerer Erregung frommer Empfindungen braucht.

Zugleich gedenken wir noch eines anderen Erbauungswerkes durch Gesang und Orgelspiel:

Melodieen der katholischen Lieder und Litaneien, welche im Laufe des Kirchenjahres in der Cathedrale zu Breslau gesungen werden. Vierstimmig für die Orgel bearbeitet von *Jos. Franz Wolf*, Musikdirektor und Domorganisten. Breslau, bei Carl Cranz.

Der genannte Bearbeiter sagt uns in dem Vorworte, dass er edle und würdevolle Einfachheit erstrebte, von den Melodieen aus einem reichen Vorrathe alter und neuer katholischer Gesang- und Choralbücher immer diejenigen gewählt habe, die sich durch kirchliche Haltung und leichte Fasslichkeit auch für Musikunkundige auszeichnen. (Dabei klagt auch dieser Mann über Neuerungssucht.) Er will, die Choräle sollen von der Gemeinde einstimmig gesungen, nicht geschrieen werden (das wollen wir auch; wird für die Kirche immerhin das Zweckmässigste bleiben); die harmonische Begleitung ist zunächst auf der Orgel auszuüben, ohne Prunksucht; die Zwischenspiele hält er für störend (sind sie würdig und geschickt, haben wir nichts gegen sie) und schiebt nur nach jeder Strophe einen kleinen Zwischensatz von höchstens vier Takten ein (was uns zu viel ist); auf jeder Fermate am Schlusse eines Vorspieles will er etwa einen Takt länger ausgehalten haben. Dass die Ausgabe auch für Posaunenbegleitung benutzt werden kann, ist in der Ordnung. — Im Ganzen enthält die Sammlung 23 Melodieen und kurze Skizzen zweier Litaneien. Man trifft Weisen aus allen katholischen Gesangbüchern vom Jahre 1625, 1490 u. s. w., dann neue vom Herausgeber und vom Domkapellmeister *Hahn;* endlich auch evangelisch-christliche, über denen nicht steht, wo sie hergenommen worden sind (warum nicht?). — Die Choräle sind sämmtlich im gekannten Style und werden das Ihre thun. Zur sichersten Einsicht in's Wesen der Harmonisirung stehe als Probe gleich der erste Choral: *In der heiligen Adventszeit.*





Nachrichten.

Berlin, im Januar 1841. Mein Dezemberbericht wird diesmal wenig umfassend sein. Das bedeutendste Kunstereigniss für unsere Oper ist der leider erfolgte Abgang der königl. Kammersängerin Dem. *Sophie Löwe*, welche vor ihrer Abreise von hier nach Paris einen in mehrere öffentliche Blätter aufgenommenen Abschied vom

Publikum genommen hat. Nachdem die für die italienische und französische Oper schwer zu ersetzende Künstlerin in ihren beliebtesten Darstellungen z. B. dem Postillon von Longjumeau, als Lucrezia Borgia, Rezia in Oberon, und im Liebestrank, mit lebhafter Theilnahme aufgetreten war, verschwand dieselbe unerwartet, ohne persönlichen Abschied von der Bühne. Hierauf hindeutend, beklagte sich die geschätzte Sängerin noch über eine „theilweise schonungslose Kritik,“ wie es Referenten scheint, ohne Grund. Denn Lob und Tadel muss ja stattfinden, nur der letztere unparteiisch, nicht persönlich verletzend, und motivirt sein. Auch der grösste Meister wird aus einem gerechten, begründeten Tadel immer noch Nutzen für seine Vervollkommnung in der Kunst ziehen, und sich nicht darüber erhaben dünken.

Ausser dem Verlust der Dem. *Löwe* und *Grünbaum*, hat auch Dem. *Galafrés*, eine talentvolle zweite Sängerin von guter Stimme, die Bühne verlassen. Da nun die Verpflichtung der Dem. *Schlegel* aufgehoben ist, die Damen *Gentiluomo* und *Spatzer* (wie es heisst) auch ausbleiben werden, ja dem Gerüchte nach auch Dem. *H. Schultze* uns verlassen wird, so dürfte doch ein Ersatz für die Oper sehr schwierig sein, wenn nicht wenigstens eine Sängerin ersten Ranges gewonnen wird! — Es verbreitet sich neuerdings die Sage, dass Dem. *Löwe* wiederkehren, auch Fräul. *van Hasselt* zu Gastrollen herkommen werde. Desto besser! — Frau *v. Fassmann* ist, aus München vermählt zurückgekehrt, im noch immer sehr besuchten „Feen-See,“ als Margarethe in „Richard Löwenherz,“ Agathe im „Freischütz“ und endlich auch als Alceste wieder aufgetreten. Uebrigens war die 200. Vorstellung der Weber'schen Oper durch keine Aeusserlichkeit ausgezeichnet, was bei teutschen, klassischen Opern in der Regel nicht für nöthig erachtet wird. So war auch die Vorstellung der nach zweijähriger Ruhe beinahe der Königsstädtischen Bühne verfallenen „Zauberflöte“ nur in einzelnen Rollen, z. B. der Pamina, des Sarastro u. s. w. ganz befriedigend. Die „Königin der Nacht“ war nur durch die gefällige Aushilfe der königl. sächs. Kammersängerin Dem. *Veltheim* aus Dresden zu besetzen möglich, deren selten hoher Stimmumfang, wie die Volubilität und musikalische Sicherheit gerechte Anerkennung fand, so dass die indiskrete Opposizion einzelner Parteigänger bald unterdrückt wurde.

Im Königsstädter Theater erregte ein patriotisches Gelegenheitsstück: „Die Rheinländer“ Sensazion, zu dessen Schluss das „Teutsche Rheinlied“ von Nikolaus Becker vom Kapellmeister Gläser mit allen Effektmitteln des Orchesters und Chors ausgestattet war. Herr *Wild* sang die Soli darin. Meyerbeer's Crociato ist auf dieser Bühne neu einstudirt, unter Mitwirkung der Dem. *Hähnel* als Armand d'Orville und des Herrn *Wild* als Adriano, wirksam gegeben worden. Doch langweilt jetzt mitunter die breite Ausführung mancher Gesangstücke, so schöne Melodie solche auch meistens enthalten. Der Geschmack hat sich seit jener Epoche geändert, wenn auch in Italien eben nicht verbessert, auch Meyerbeer selbst in seinen französischen Opern einen weit höhern, dramatischen Aufschwung genommen. — Virtuosenkonzerte fanden im Dezember gar nicht statt. Nur die Singakademie führte im zweiten Abonnement-Konzerte eine Missa von Andreas Romberg (nicht eben eine der ausgezeichnetesten Komposizionen dieses achtbaren Meisters), ferner eine Kirchenmusik von Joh. Seb. Bach: „Du Hirte Israel's höre,“ voll schwer verständlicher harmonischer Kombinazionen, und den ersten Theil des „Messias“ von Händel, in Bezug auf die nahe Weihnachtszeit, mit grosser Wirkung auf.

Den letzten Dienstag vor dem Fest wurde eine neue Kantate: „Weihnachtsfeier“ von v. Platen, in Musik gesetzt von O. Tiehsen, welche viel Lobenswerthes enthält, auch das beliebte „Salve mi Jesule“ in der gewöhnlichen Versammlung der Akademie gesungen.

Herr MD. *Julius Schneider* führte mit seinem Gesanginstitute Haydn's „Schöpfung“ von Seiten der Chöre am Gelungensten auf. Die Solosänger waren indess dieser Aufgabe nicht sämmtlich gewachsen. — Es bleiben jetzt nur noch die musikalischen Soiréen zu erwähnen. Herr MD. *Möser* gab deren fünf im Laufe des Dezember. In drei derselben wurden abwechselnd von dem alten Meister und seinem Sohne *Aug. Möser* die Quartette von J. Haydn: No. 55, 53 und 51; von Mozart: das grossartige Dmoll-Quartett, ferner No. 1 und No. 5; von Beethoven: No. 9, das geniale Malinconia-Quartett, und No. 8 in Emoll ausgeführt. In letzterem besonders exzellirte August Möser durch reine Intonazion, gemüthvollen Vortrag des schönen Adagio's und gewandte Bogenführung. Herr MD. Möser weiss in der Regel den Geist der Haydn'schen und Mozart'schen Quartette am Treffendsten darzulegen, und leistet als Veteran in der That noch Bewunderswerthes. In der vierten Soirée wurde eine neue Sinfonie von A. Succo ausgeführt. Die Komposizion zeugte von Talent und gründlichem Studium, wie auch von Erfindungsgabe und Instrumentalkenntniss. Nur war Beethovens Vorbild nicht zu verkennen, daher auch die zu lange Haltung der meisten Sätze, zu scharfe Modulazion und sehr starke Instrumentirung. Ausser der Ouverture zu Euryanthe wurde denselben Abend noch die schön geformte zweite Sinfonie von Beethoven in Ddur sehr gut ausgeführt. Einen grossen Genuss gewährte die Geburtstagsfeier Beethoven's am 17. Dezember. Die treffliche Cmoll-Sinfonie begann den reichen Kunstgenuss, den das selten gehörte Pianofortekonzert im Cmoll noch erhöhte. Herr *W. Taubert* trug dasselbe eben so fertig, als geschmackvoll vor, und schmückte solches durch Kadenzen eigener Erfindung aus, welche ganz im Geiste der genialen Komposizion durchgeführt wurden. Die Ouverture, Zwischenmusik und Gesänge zu Göthe's Egmont, mit dem dazu gehörigen Prolog und der von Mosengeil gedichteten Deklamazion, welche Herr *Seydelmann* künstlerisch, jedoch etwas eintönig rezitirte, machten den tiefsten Eindruck. Welcher Reichthum der Fantasie, welche Tiefe der Empfindung waltet in dieser geistreichen Tondichtung vor! Leider wurden die beiden Lieder, welche freilich für die Sopranstimme sehr unbequem liegen, von einer kürzlich angestellten jungen Sängerin

nicht ganz sicher gesungen. Bei aller Verehrung des grossen Genius Beethoven findet Referent doch die Reichardtsche Komposizion des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" u. s. w. in lyrischer Hinsicht angemessener. — In der zweiten *Zimmermann*'schen Soirée wurden Quartette von Haydn, Onslow und Beethoven (F moll) in genauer Uebereinstimmung ausgeführt.

Möge das neu begonnene Jahr den hiesigen Kunstleistungen sich günstiger zeigen, als dies am Schlusse von 1840 der Fall war. Einen Irrthum hat Referent noch zu berichtigen. Nicht die königl. Kapelle, sondern die Akzessisten derselben haben die Musik zu den Tänzen auf dem Huldigungsfestballe des Königs ausgeführt.

Jena. Am 1. Januar 1841 wurde hier unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Stade* und unter Mitwirkung hiesiger Gesangfreunde die Schöpfung von Haydn aufgeführt. Ist nun die Aufführung eines solchen Oratoriums schon in grössern Städten kein geringes Unternehmen, das immer viel Mühe und Zeit erfordert, so verdient die sehr gelungene Ausführung, wegen der verhältnissmässig geringen Mittel, die dem Dirigenten hierbei zu Gebote standen, und der kurzen Zeit, die ihm zum Einstudiren gegeben war, als besonders rühmenswerth hervorgehoben zu werden. Das hiesige Konzertorchester besteht, ausser dem Musikkorps der Stadtmusiker, blos aus Dilettanten, welche nur aus Liebe zur Sache die akademischen Konzerte unterstützen, gewöhnlich aber, da es meistentheils Studirende sind, jeden Winter wechseln. Das singende Personal, ebenfalls Dilettanten, war aus den talentvollsten Damen der Stadt und den besten Sängern unter den Studirenden zusammengesetzt. Allerdings recht viel versprechende Elemente, mit denen auch in Jena bereits öfter sehr lobenswerthe Aufführungen zu Stande gekommen sind, besonders wenn schon eine längere Zeit gemeinschaftliche Uebungen stattgefunden. Dies war jedoch jetzt nicht der Fall gewesen, indem die Aufführung der Schöpfung den Anfang der diesjährigen grössern Gesangstücke machte. Es hatte sich ein ziemlich grosses Publikum mit nicht geringen Erwartungen zum Anhören dieses, in Jena noch nie öffentlich aufgeführten Oratoriums versammelt, und man kann mit Zuversicht behaupten, dass alle Anwesenden, wenigstens alle Musikverständigen, höchst befriedigt nach Hause kehrten. Es würde zu weit führen, über jede einzelne Nummer besonders zu berichten. Genüge es, zu sagen, dass die ganze Aufführung eine sehr gelungene genannt zu werden verdient. Die Chöre gingen präzis und sicher, ohne Schwanken in den Fugen; die frischen, kräftigen Stimmen drangen überall durch, bildeten ein schönes Ganze. Die Solo's waren zweckmässig vertheilt und wurden alle recht gut, einige ganz vortrefflich gesungen und vorgetragen. Auch das Orchester leistete, was nur immer mit billigen Ansprüchen von solchen Kräften gefordert werden kann, und bewies sich weit diskreter bei der Begleitung der Solopartieen, als es sonst wohl der Fall gewesen. Herr Musikdirektor Stade hielt die Spielenden und Singenden fest zusammen und bewährte sich von Neuem als ein sehr tüchtiger Dirigent, der mit grosser Sachkenntniss und einem geläuterten Geschmacke rastlose Thätigkeit und beharrliche Ausdauer beim Einstudiren verbindet. Möchte er uns recht bald wieder einen solchen Genuss verschaffen und sich für seine viele Mühe durch die Anerkennung belohnt finden, die ihm in reichlichem Maasse zu Theil geworden ist. *L. M.*

Coburg, im Januar 1841. Seit längerer Zeit, besonders in der letzten, erfreueten wir uns in musikalischer Hinsicht gar mannichfacher Genüsse. Vor Allem leistete die Oper des herzogl. Hoftheaters in den Aufführungen: Feensee, Robert der Teufel, Belisar, Wilhelm Tell u. a. Vorzügliches, was freilich in Rücksicht auf ein so treffliches Ensemble, wie das unserer jetzigen Hofbühne ist, verbunden mit den Mitteln, welche diese an Bedeutendheit steigende Anstalt bietet, und auf die ausgezeichnete Kapelle, welche jetzt seit länger als einem Jahre von dem allbekannten Herrn *Drouet* als Kapellmeister geleitet wird, nur zu erwarten stand. Es ist zu beklagen, dass wir in diesem und den nächsten Monaten, wo das Hoftheater gewöhnlich nach Gotha verlegt wird, diese Genüsse entbehren. An Gästen sahen wir hier Herrn *Nissen*, einen braven Tenor, der auch engagirt worden ist; vor Kurzem Mad. *Christiani* als Madelaine im Postillon von Longjumeau. Ist auch diese, von Würzburg aus hinlänglich bekannt gewordene Sängerin nicht ohne Bühnengewandtheit, so konnte sie doch hier, gerade in der genannten Partie, die wir von Dem. *Weixelbaum* ausgezeichnet zu hören gewohnt sind, nicht völlig genügen. Sie trat nicht wieder auf. Von neu engagirten Mitgliedern der Oper sind noch zu erwähnen: der wackere Bassist *Egner*, die Tenoristen *Kühn* und *Ernst*, endlich die junge Sängerin Dem. *Sack* aus Wien.

Konzerte finden bei uns nur selten und in der Regel am herzogl. Hofe, oder in der Kasinogesellschaft Statt. Haydn's Jahreszeiten waren es, welche vor einem dazu besonders eingeladenen Kreise in zwei Konzerten unter der Direkzion des Herrn Konzertmeisters *Späth* bei Hofe zur Aufführung kamen und erfreueten. Nicht minder anziehend war im letzten Kasinokonzert, in welchem sich auch die Gattin unseres Kapellmeisters, Mad. *Drouet* in verschiedenen Stücken als brave Sängerin beurkundete, die Aufführung von B. A. Weber's Melodram: Der Gang nach dem Eisenhammer, dessen Deklamazion der Hofschauspieler Herr *Kawaczinski* gefällig übernommen hatte. Chor- und Orchesterbegleitung schlossen sich trefflich an. Der Beifall, den ältere Musik nicht immer zu finden pflegt, war laut und verdient. Von vielen Seiten her wünscht man Wiederholung ähnlicher Kunstgenüsse, die auch gewiss nicht versagt werden.

Es folge noch das Verzeichniss unserer

Herzogl. S. Coburg-Gothaischen Hofkapelle.

Intendant: Herr Reisemarschall und Kammerherr Baron von *Hanstein*.

Kapellmeister: *Laurens Schneider* (pensionirt).

Kapellmeister und Operndirektor: *Louis Drouet*, Komponist und Virtuos.

Konzertmeister: *Andreas Späth*, Komponist und Ehrenmitglied des allgem. Schweizer Musikvereins.

Violino I^mo^: Musikdirektor *Stötzer*, Komponist und Virtuos; — Musikdirektor *Jacobi*, desgl., dirigirt die Operetten und Entreactes; — Kammermusikus *Töpler*, Virtuos; — Kammermusikus *Mundt*, Virtuos; — Kammervirtuos *Ernst Eichorn*, Virtuos. — Hofmusikus *Krämer*, Virtuos; — Hofmusikus *Kohl*, Komponist und Virtuos.

Violino II^do^: Hofmusikus *Göhring*, Komponist und Virtuos; — Hofmusikus *Möricke*; — Hofmusikus *Eduard Eichorn*; — Kapellaccessist *Schell*; — Kapellaccessist *Knorr*; — Kapellaccessist *Motschmann*; — Kapellaccessist *Müller*.

Viola: Hofmusikus *Eichorn*; — Hofmusikus *Sellmann*; — *Lindner*.

Violonzello: Hofmusikus *Rösler*, Virtuos; — Hofmusikus *Albrecht Eichorn*; — Kapellaccessist *Rüttinger*.

Violone: Hofmusikus *Schildbach*; — Kammermusikus *Greding*.

Flauto: Kammermusikus *Kummer*, Komponist und Virtuos; — Hofmusikus *Eberbach*, Virtuos; — Kapellaccessist *Greiling*.

Oboe: Hofmusikus *Gödicke*, Virtuos; — Hofmusikus *Gärtner*.

Clarinetto: Kammermusikus *Müller*, Virtuos; — Hofmusikus *Rulf*.

Fagotto: Hofmusikus *Eilitz*, Virtuos, abwechselnd mit Hofmusikus *Greding*; — Hofhautboist *Axhelm*.

Corno: Kammermusikus *Koch*, Komponist und Virtuos; — Kammermusikus *Leye*, desgl.; — Hofmusikus *Ritter*; — Hofmusikus *Weweck*.

Clarino: Hofmusikus *Schieber*, Virtuos; — Hofmusikus *Reisenweber*, Virtuos.

Timpano: Hofmusikus *Martin*.

Trombono: Hofmusikus *Sauerteig*; — Hofmusikus *Haas*; — Hofmusikus *Eichorn*, der Vater.

Musikalische Instrumente.

Obgleich wir der neuern Zeit grosse Fortschritte und Verbesserungen an den Holzblasinstrumenten zu verdanken haben, so ist dennoch manches Schwierige unüberwindbar geblieben, worauf bei den jetzt immer mehr sich steigernden Anforderungen an die Talente der Tonkünstler dieselben um so mehr Anspruch zu machen ein Recht haben. Instrumente, an denen man oft Ursache hat ihre künstliche, sichere und leichtgriffige Klappenlage zu bewundern, entbehren dennoch öfters der Hauptsache: Reinheit, und selbst wenn sie diese besitzen, entgeht ihnen die leichte Ansprache, und so umgekehrt. Wie sehr daher ein Instrument zu empfehlen ist, bei dem Alles sich vereinigt findet, bedarf keines Weitern. Unterzeichneter fühlt sich verpflichtet, die geehrten Künstler und Dilettanten auf die Instrumente, namentlich *Klarinetten*, *Oboen* und *Flöten* des Instrumentenmachers Herrn *C. Kruspe* in Erfurt aufmerksam zu machen, da er durch seine zu grosse Bescheidenheit nicht leicht Jedem bekannt werden möchte. Da das Mundstück (Schnabel) ein Hauptbestandtheil einer guten Klarinette ist, so glaube ich noch anführen zu dürfen, dass auch namentlich diese zu den vorzüglichsten gehören. Ich habe schon seit einigen Jahren für die hiesige unter meiner Leitung stehende Harmoniemusik Instrumente von demselben Verfertiger im Gebrauch, und es macht mir Vergnügen, den tüchtigen Mann bestens empfehlen zu können.

Gotha, den 1. Januar 1841.

Johann Heinrich Walch,
herzoglich sächsischer Musikdirektor.

Sammlung der besten Meisterwerke des 17. *und* 18. *Jahrhunderts für die Orgel von Franz Kommer.* Unter diesem Titel erschien im verwichenen Jahre ein Werk, bei Westphal in Berlin, welches leider von den Kunstverständigen unseres Vaterlandes nicht genugsam gewürdigt worden, obschon sie vor allen sich für solches Werk interessiren gesollt, da doch die Orgel mit Recht das Instrument genannt werden kann, das in Teutschland seine Ausbildung erhalten, in Teutschland (mit geringen Ausnahmen) nur würdig gespielt worden und gespielt wird. Des Sammlers Zweck war, dem Orgelkünstler die grössten der alten Meister vorzuführen, und von diesen wieder die ausgezeichnetsten Werke mitzutheilen, welche von jener Zeit lebten, wo das Orgelspiel, also auch die Komposizionen für dieses Instrument der Instrumente, uns nicht blos historisch merkwürdig bleibt, sondern weil es wirklich in sich schön und rein, einen tüchtigen Gedanken in tüchtiger Form hegt, immer spielenswerth und wirksam sein wird, bis auf die Zeit Sebastian Bach's hin, welche uns durch den Forscher- und Sammlerfleiss des Herrn Professor Marx zugänglich geworden; nach welcher aber zahlreiche Drucke die Werke nicht mehr selten machen. Der Herausgeber musste an seinem Werke jahrelang arbeiten, da die meisten jener Mittheilungen früher nie gedruckt worden, sich nur als Handschriften zerstreut in Bibliotheken vorfinden liessen, und oft, aufgefunden, noch schwierige Uebertragung in unsere heutigen Schriftzeichen erheischten.

Die Meister, deren Werke der Sammler mittheilt, sind aus der italienischen Schule: Girolamo Frescobaldi und Claudio Merulo; aus der teutschen aber viel zahlreicher, indem die Namen: J. S. Bach, Bruhn, Buxtehude, Doberekker, Eberlin, Frohberger, Muffat, Pachelbel, Walter und Zachau, die wir meistentheils lediglich nur aus lexikalischen Werken kennen, denen der Verfasser in seinem Werke einige Lebensnotizen angehängt hat, die Zierde des Werkes bilden. Ich habe früher gesagt: dass der Verfasser da zu sammeln begann, wo das Orgelspiel um seiner selbst willen wichtig zu werden begann; nichts desto weniger sind aber auch die gebotenen Stücke historisch merkwürdig, und machen den Organisten mit der Literatur seiner Kunst in dem Maasse bekannt, als sie ihm Stoff geben, welcher seinen Geschmack bilden und läutern kann, der besonders in der Kirche vorgetragen zur Andacht und Erbauung führen muss. Vor allen ragen die Werke Joh. Pachelbels hervor, und machen mit einem Kunstheroen vor Seb. Bach bekannt, der gewissermaassen das Entstehen desselben bedingte. Das Werk, aus verschiedenen inneren Gründen empfehlenswerth, ist äusserlich auch recht hübsch ausgestattet und dazu beispiellos wohlfeil, indem

die im gewöhnlichen Notenformate gestochene, 177 Seiten starke, 153 Nummern enthaltende Sammlung blos zwei Thaler kostet. Da die Ausgabe bereits vergriffen ist, so macht Unterzeichneter auf eine neue aufmerksam, welche nun, nochmals durchgesehen, bei Bote und Bock in Berlin, erscheinen soll, und wünscht, dass durch dieselbe immer mehr und mehr die Orgelkunst gehoben, dass dadurch wenigstens theilweise die Klavierspielerei verdrängt werde, welche sich leider so sehr, besonders in katholischen Provinzen, eingeschlichen und das höchste der Instrumente lächerlich gemacht hat.

Berlin, im Januar 1841.

F. W. Kühnauer.

Encyclopédie du Pianiste-Compositeur,

von *M. J. Zimmermann*. Paris.

Unter den bis heute in Frankreich veröffentlichten Klaviermethoden war Keine, die einem allseitigen Bedürfnisse entsprochen hätte. Die Unterrichtsbücher dieser Art waren entweder zu unvollständig, oder zu weitläufig, oder nicht praktisch genug oder zu gelehrt, keine aber bot ein gediegenes, klares, fassliches Kompendium, das mit voller Freiheit benutzt werden konnte. Zimmermann, der während eines dreissigjährigen Professorats sein Urtheil eben so sehr schärfen konnte, als er auch in solch einer langen Erfahrung den sichersten und zweckmässigsten Lehrgang zu finden bemüht war, publizirte endlich ein Werk, das Ergebniss eines fleissigen, eindringlichen Studiums. Was der Klaviermethode des ausgezeichneten Lehrers besondern Werth verleiht, ist die Bündigkeit und Klarheit seiner Sätze und der geläuterte Geschmack, nach welchem empfehlenswerthe Muster neuerer und älterer Komponisten, wie auch der Schüler Herrn Zimmermanns und seiner selbst, als voranschreitend schwieriger werdende Uebungsthemata beigefügt sind.

Herrn Zimmermanns Werk zerfällt in drei Abtheilungen. In die erste sammelte er die Rudimente der Musik, die Gammen in den verschiedenen Tönen für's Klavier, wonach 24 Themen. Der zweite Theil beginnt mit Uebungen und dehnt sich bis in die Hälfte. Der Verfasser suchte hier die Schwierigkeiten des Fingersatzes in seinen mancherlei Anwendungen anzubringen und zu überwinden. Diese zweite Abtheilung schliesst mit Etüden, Capriccio's und mit drei brav gearbeiteten Fugen. Wir dürfen nicht vergessen, dass Zimmermann in seinem Werke, wie kurzgefasst es sei, auch Proben seines Kunstsinnes, als ästhetische Objektivität gegeben. Wir finden Betrachtungen über das Wissenschaftliche der Kunst, über den Ton, den Styl, den Geschmack, und so wird manches Philosophische berührt, wie auch die Idealität der Kunst und die Poesie der Musik. Jeder hat hierüber seine Ansichten und dieselben sind natürlich in mancher Rücksicht von einander abweichend und getheilt. Wir haben hier auch nicht vor, zu widerlegen, oder in sonstige Diskussionen einzugehen, wir wollten blos Erwähnung eines Werkes thun, von dessen sonstiger Vortrefflichkeit wir uns überzeugen konnten, aber wir können hier eine Bemerkung nicht übergehen, die Zimmermann mit viel Wahrheit ausgesprochen hat, und was von jedem angehenden praktischen Musikkünstler recht zu beherzigen: wer nur *richtig* spielt, aber ohne Seele, ohne Würde, ohne Eleganz, sagt Zimmermann, der gleicht einem Menschen, der feine Phrasen machen kann, aber mit denselben nichts gesagt hat.

Zu Ende seines Werkes spricht Zimmermann von der Harmonie, von den Imitazionen, vom doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkte und von der Fuge, und führt so den Zögling in die höheren Gebiete der Komposizionslehre. Wir schliessen mit dem, was wir zu Anfang gesagt, dass nämlich Zimmermanns Klaviermethode ein allgemein willkommenes Werk war, das eben so viel Nutzen stiften wird, als es dem Verfasser zur hohen Ehre gereicht.

Dr. *G. Kastner.*

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari. Mercadante's Gabriella di Vergy machte wenig Glück. Die Cosatti, Tenor Bertolotti und Bassist Guiddo fanden zuweilen Applaus. Im nachher gegebenen Furioso von Donizetti betrat zum ersten Mal die Bühne die noch nicht zwanzig Jahre alte Calista Biscottini mit starker Stimme, nicht übler Gesangmethode, und fand starke Aufmunterung; das Ehepaar Boccomini befriedigte, und Guiddo (Titelrolle) war weder durch seine nicht vorzügliche Stimme noch Gesang ausgezeichnet. Im nachher gegebenen Barbiere di Siviglia hatten die Zuhörer so viele musikalische Leckerbissen vor sich, dass sie an die Gabriella und den Furioso gar nicht mehr dachten.

Alghero. Von den hier gegebenen drei Opern: Anna Bolena, Chiara di Rosenberg, Nina pazza per amore, ist weiter nichts zu sagen, als dass die Prima Donna Lucrezia Variola in ihnen ziemlich viele Hände in Bewegung gesetzt.

Kirchenstaat.

Rom. Hauptsänger: Prima Donna Rosalia Gariboldi (aus Mailand, betrat hier wahrscheinlich zum ersten Mal die Bühne, indem sie die erkrankte Castellan ersetzte; als Anfängerin in der Profession zeigt sie den besten Willen, und findet Aufmunterung), Tenor Milesi (ein stets braver, aber etwas kalter Sänger), Buffo Fontana und Bassist Constantini (gehen mit). Man begann am 4. Oktober die Stagione im Teatro Argentina mit der hier unbekannten, von Maestro Savi für Florenz komponirten, hier von ihm in die Szene gesetzten Oper Adelson e Salvini, und der Komödie Il Matrimonio impossibile. Der nach einem Arnaud'schen Roman behandelte Gegenstand der Oper gefiel wenig, die lärmende,

von Reminiszenzen wimmelnde Musik und Sänger wurden sehr spärlich applaudirt; Fontana's Arie war wahrhaft buffa, und brachte die Wirkung hervor, dass das Publikum mit ihm sang, dabei aber lachen musste, weil er mit einer Stimme, die weder Sopran, noch Alt, Tenor oder Bass ist, unerschütterlich fest sein Stück fortsang und endigte. Im Ganzen hat diese Oper Fiasco gemacht.

Auf dem Teatro Valle fand Donizetti's ursprünglich für hier komponirter Torquato Tasso eine laue Aufnahme. Gewohnt an Ronconi, welcher diese Titelrolle so trefflich gab, konnte diesmal Herr Constantini in derselben Rolle keine gute Wirkung hervorbringen. Milesi schien sein Part nicht anzupassen; die Gariboldi und Fontana hatten einigen Beifall, erstere besonders ihres reinen Gesanges wegen. Heutzutage, wo das Distoniren der Sänger ebenso wie die Schnurrbärte ganz und gar keine Seltenheit ist, wird das Reinsingen als etwas Ausserordentliches (?) und in der Oper sehr Wohlthuendes betrachtet. In der Sonnambula debütirte allzuschnell in der Rolle des Grafen Rodolfo ein gewisser Placidi und .... Milesi war kein vorzüglicher Elvino, die Gariboldi eine leidliche Amina. Noch als Konvaleszent sang darauf die Castellan in Donizetti's Esiliati in Siberia und erregte Mitleid. Endlich am 22. November gab man als letzte Oper, oder vielmehr letztes Opfer, die geräuschvolle Marescialla d'Ancre del Maestro Nini, die schon an sich in melodischer und harmonischer Hinsicht ein armes Produkt ist, diesmal auch verstümmelt und geflickt ein Unbehagen erregen musste.

Der rühmlich bekannte Tenor *Antonio Poggi* wurde zum Ehrenmitgliede der hiesigen Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia ernannt.

Nachschrift. Die in Modena erscheinende Zeitschrift *Voce della verità* (Stimme der Wahrheit), die sich bekanntlich mit ganz andern Sachen als mit dem Theater abgibt, überraschte so eben (im Dezember) gar Viele mit einem Opernartikel, dessen Zielpunkt, nach dem anfänglich darin ausgesprochenen Datum zu urtheilen, augenscheinlich die eben besprochene letzte Herbstoper zu Rom war. Jener Artikel lautet in der Uebersetzung wie folgt: „Am Abend des 22. November gaben die Sänger eines gewissen Theaters die Marescialla d'Ancre, Buch von Prati und Musik von Nini. Was sollen wir von beiden sagen, die wir während ganzer drei Stunden fühlten, was unsere Geduld und Herzensgüte vermag? Nichts was für die Leser, die bereits gewohnt sind, nur Theaterunglücksfälle zu hören, neu sein könnte. Ein Leichenbuch und eine Leichenmusik. Das Sonderbare aber, und was am meisten in solcher Trauer und Verzweiflung auffällt, ist der unglaubliche Lärm des donnernden Orchesters, das nicht hören lässt, warum man weint, warum man verurtheilt wird, und warum man todtschlägt. Wir, die wir so sehr wünschen, in diesem Jahrhundert zu weinen, konnten jenen Abend nicht weinen; ja manches Gähnen, welches den Theaterlogen entschlüpfte, lud die Zuhörer bei dieser schrecklich tragischen Vorstellung zum Lachen ein. Einer von den Sängern starb im ersten Akt, der andere im zweiten, wer im dritten? .... Das Orchester donnerte sehr stark, das Publikum wartete ungeduldig. O übermenschliche Erfindung! Da erscheint auf einmal der Henker mit blutigem Messer und stimmt unter Begleitung sehr lärmender Posaunen das Final-Rondo an; der Henker klagt heulend, das Publikum wüthet (*freme*): der Henker gibt endlich seinen Geist auf, und das Publikum geht schauervoll aus dem Theater und singt:

Bravo Prati, Viva Nini, (Ach!
Ah! compiango i miei quattrini!! (ich beweine mein Geld!)

Viterbo. Wem ist wohl in Rom der Name *Garofolo,* einst Komödiant, darauf Buffo, unbekannt? .... Luigi Garofolo, der ewige Fiorello, sodann Don Bartolo im Barbiere di Siviglia, und sogar Aronne in Rossini's Mosé, verschwand seit einigen Jahren aus der Profession, und gab sich mit Theaterspekulazionenen in den Provinzen ab. Auf der hiesigen sogenannten Fiera di Santa Rosa kam er als Impresario mit einer Sängertruppe an, um einige Opern zu geben, aber ein unerwarteter, unerbittlicher Tod raffte ihn auf einmal hin und versetzte seine Gattin und Tochter in die grösste Betrübniss. Das Theater musste nun einmal geöffnet werden, und mit Hilfe des Maestro Selli ging Alles erwünscht. Mit der aus Unteritalien zurückgekommenen Primā Donna Parepa, dem unbekannten Tenor Nicola Lanzoni, dem mit starker Stimme begabten Bassisten Filippo Griffoni gab man Donizetti's Gemma di Vergy, darauf dessen Elisir d'amore, worin der arme Garofolo den Dulcamara machen sollte und durch seinen erfolgten Tod diese Rolle einem Andern gegeben werden musste. Im Belisario, abermals von Donizetti, übernahm die kaum von einer schweren Krankheit genesene betrübte Tochter des Verblichenen die Rolle der Irene. Wer wollte da der armen Annetta Garofolo nicht durch starken Beifall Muth zuklatschen?

Corneto. Auf dem Herbstjahrmarkte dieses kaum 2000 Einwohner zählenden Städtchens gaben die in voriger Rubrik benannte Gesellschaft (Hauptsänger: die beiden Prime Donne Parepa und Garofolo, Tenor Lanzoni und Bassist Griffoni) Donizetti's Opern Belisario und Gemma di Vergy mit vielem Beifall.

Matelica. Nach vier Jahren wurde hier das Theater wieder eröffnet und zwar mit Ricci's weit und breit bekannter, zum Theil schon verrosteter Chiara di Rosenberg. Die noch nicht 20 Jahr alte Prima Donna Luigia Agostinelli erwarb sich mit ihrer hübschen Stimme in der Titelrolle die Gunst des Publikums, welches sie ungemein applaudirte. Der Tenor Francesco Nucelli machte sich in der unbedeutenden Rolle des Valmore, besonders in seinem Duette mit der Agostinelli, bemerklich. Der Bassist Giovanni Lauri und der Buffo Benedetto Taddei, von denen der erste den Montalbano und Letzterer den Michelotto machte, sind in der Profession nicht neu, und gaben ihre Rolle — für dies Theater — sogar vortrefflich.

Lugo. Die hoffnungsvolle Anfängerin Malvani, Schülerin der Bertinotti, sang hier in den beiden Donizetti'schen Opern Lucia di Lammermoor und Marino Faliero; ihr zur Seite der Tenor Ercole und Bassist Rinaldini.

Häufiger Applaus, öfteres und wiederholtes Hervorrufen war ihr Loos, das selbst den Szenenmaler Caravita traf.

Castel S. Pietro. Die allerliebste Lucia di Lammermoor, Tochter des Maestro Cavaliere Donizetti, entzückte diesen Herbst unser stets vollgefülltes Theater, wohin sogar Viele aus den benachbarten Städten Bologna und Imola wallfahrteten. Die Prima Donna Elisa Ricci Puccini übertraf als Anfängerin alle Erwartung; mit ihr wetteiferte ein anderer Anfänger, der Tenor Massimiliano Piacentini, der Bassist Cesare Puccini, item die defekten Chöre und Orchester; mit einem Worte, es war ein musikalisches Elisium

Bologna. Die diesjährige Herbststagione di cartello entwickelte einen grossen Aufwand in der Oper und im Ballete, deren Sänger, Tänzer, Choristen, Professori d'orchestra u. s. w. ein ein halbes Tausend übersteigendes Personal ausmachten, allein die Prachtkleidung etwa ausgenommen, war nichts wahrhaft Ausserordentliches in dieser ganzen Stagione als die berühmte Tänzerin Cerrito. Man machte den Anfang mit Rossini's Meisterstück Guillaume Tell, hier unter dem Titel Rodolfo di Sterlinga. Der Zulauf war gerade so als wenn eine Pasta, Tacchinardi, Malibran, Rubini, Donzelli singen, oder, wie olim, eine neue Oper vom hier sogenannten unsterblichen Bellini gegeben werden sollte. Die beiden Spektakel dauerten von 8 Uhr Abends bis 3 Uhr nach Mitternacht, und das Ergebniss der Oper war ein ⅔-Fiasco. Die Goldberg mit ihrem hübschen Sopran und guten Gesange, Tenor Ivanoff (beide gewiss achtbare Künstler) nebst der Sudetti, Pellizzoni, den Bassisten Maggiorotti, Biondini, und noch andern Sekundärsängern, zeigten zwar den besten Eifer, die Musik unsers Sommo Maestro zu verherrlichen, aber vergebens; die Bologneser vermochten die in dieser grossen Oper verborgene hohe Dramatik und tiefe Gelehrsamkeit nicht zu fassen, und langweilten sich auch ihrer allzugrossen Länge wegen. Der Cavaliere Rossini war daher sogleich beschäftigt, das Ganze in drei Akte zu reduziren, überdies mit einem aus dem brillanten Thema der Ouverture neu komponirten Chor zu bereichern und zu schliessen. In der Folge ging es ein wenig besser, und das am meisten applaudirte Stück war das Terzett im zweiten Akte zwischen Ivanoff, Maggiorotti und Biondini. In dem am 10. November gegebenen Giuramento von Mercadante gefiel Ivanoff am meisten, sodann das beste Stück der Oper, das Duett zwischen Goldberg und der Gualdi. Am 28. desselben Monates endigte die Stagione mit dem Giuramento; Ivanoff, welcher auch die letzte grosse Szene aus der Lucia di Lammermoor vortrug und wiederholen musste, wurde mit Beifall und Fuora's bestürmt. Rossini wird innerlich gelacht haben, dass der Giuramento, nicht sein Wilhelm Tell, die Stagione beschloss, denn in Italien beweist die Finaloper einer Stagione, dass sie es ist, die am meisten gefallen. Hartes Loos der Modewaaren!

Am 23. Oktober gab der Kontrabassist *Giovanni Arpesani* im grossen Theater eine musikalische Akademie, worin er sich eben so als Sänger wie als Bravourspieler auf seinem Instrumente auszeichnete und allgemeinen verdienten Beifall einerntete.

Prächtig war die ebendaselbst am 16. November vom Ehepaar *Schoberlechner* gegebene musikalische Akademie. Herr Schoberlechner, Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana und des Herzogs von Lucca, spielte ein Konzert und Variazionen auf dem Pianoforte von seiner Komposizion, seine Gattin sang die Cavatine aus dem Belisario und die Finalszene der Anna Bolena im grossen Kostüm. Unter andern wurde Herold's Ouverture der Oper Pré aux Clercs und ein Chor aus Meyerbeer's Margarita d'Anjou vorgetragen; letzteres Stück brachte eine grosse Wirkung hervor. Der Beifall war vom Anfang bis zu Ende sehr stark.

Herr *Alexander Mombelli*, Sohn des weil. berühmten Tenors Domenico dieses Namens, wurde provisorisch zum Gesanglehrer des hiesigen Liceo Musicale ernannt.

Die *Goldberg* ist in der letzten Sitzung vom 28. November der hiesigen Accademia Filarmonica zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt worden.

Die Prima Donna *Maddalena Zoppoli* und der Bassist *Paoli Ferreti* wurden nach San Yago (Insel Cuba in Amerika) engagirt.

Im vorigen Berichte meldeten wir bereits *Mercadante's* Ernennung am hiesigen Liceo musicale als Censore und Maestro di Contrappunto, desgleichen als Kapellmeister der hiesigen Kirche S. Petronio; dass er aber dem Wunsche seiner Vaterstadt Gehör gab, und weil. Zingarelli's Stelle am neapolitaner Konservatorium annahm. Den eigentlichen Hergang dieses für Bologna und auch für Rossini sehr unangenehmen Verfahrens erfahren nun die Leser aus dem was folgt.

Bereits im März 1839 zeigte sich *Mercadante*, die Vermittlung eines hier sesshaften berühmten Sängers dazu benutzend, freiwillig geneigt, beide genannte hiesige vakante musikalische Aemter anzunehmen, unter der Bedingung, dass er dadurch in Stand gesetzt sei, sein damals durch mehrere Jahre bekleidetes Kapellmeisteramt in Novara aufzugeben. Der hiesige Magistrat nahm diese ihm sich darbietende Gelegenheit, mit Mercadante selbst unmittelbar zu unterhandeln, gern auf, und nach vielen überwundenen bedeutenden Schwierigkeiten und durch dafür verwendete wirksame Sorgfalt unsers Rossini fand endlich gegen die Hälfte des verwichenen Juni 1840 die förmliche Ernennung Mercadante's als Zensor und Professor des Kontrapunktes und der Komposizion am hiesigen Liceo Musicale, wie auch als Kapellmeister an der hiesigen Basilica di S. Petronio statt. Mercadante antwortete hierauf, dass er mit den beiden ihm versprochenen Honorarien für besagte beide Aemter zufrieden sei, sie daher ohne Weiteres annehme; überdies drückte er seine Gefühle der Dankbarkeit, besonders für die Stelle eines Professors der Scuola Bolognese di Contrappunto aus, „die schon die unsterblichen Martini und Mattei bekleideten, und als Schüler den einzigen, ausserordentlichen Rossini aufzeigt." Endlich versprach er „die grösste Sorgfalt und den grössten Eifer in der genauen und gewissenhaften Erfüllung seiner Pflichten." Anfangs August las man jedoch in verschiedenen

Zeitschriften, Mercadante habe sich nach Neapel begeben und sei nach einem Aufenthalte von wenigen Tagen wieder nach Novara zurückgekehrt. Hierauf verbreitete sich das Gerücht, er habe die Ernennung zum Direktor des neapolitaner Konservatoriums angenommen, was hier aber, wegen obengenannten Schreibens Mercadante's, keinen Glauben fand, weswegen auch in der 18. Nummer der hiesigen Zeitschrift „Il Solerte" jenes Gerücht öffentlich widerlegt wurde, „weil der berühmte Mann jene ihm zu Neapel angebotene Stelle nicht annehmen konnte, nachdem er schon zuvor jene von Bologna angenommen hatte." Diese Aeusserung des Journalisten ist um so merkwürdiger, als Mercadante in einem seiner während der bologneser Verhandlungen geschriebenen Briefe, in jenem vom 10. Mai 1839 nämlich, ausdrücklich erklärte, sobald er seine Ernennung nach Bologna erhält, „würde er seinen übernommenen Verbindlichkeiten treu bleiben und sein Versprechen als heilig betrachten, *sollte ihm auch die neapolitaner Stelle angeboten werden.*" Ueberdies, wie könnte man glauben, dass Herr Saverio Mercadante nicht nur die einer Stadt wie Bologna gebührende Achtung ausser Acht setzen, sondern auch Rossini, der, nach einem über die Sache mit ihm gepflogenen Briefwechsel und von ihm erhaltenen schriftlichen und mündlichen Versprechungen der Aufnahme, als dessen Vermittler, Zeuge und fast Bürge auftrat, so hinter's Licht führen würde! .... Als nun die Zeit heranrückte, in welcher Mercadante hätte nach Bologna kommen sollen, glaubte man es geziemend, ihn mittels eines Briefes vom 17. August zu erinnern, dass am 4. Oktober eine Feierlichkeit statt habe, wobei er seine erste Musik in der Basilica di S. Petronio dirigiren werde. Auf dieses Schreiben war er so unhöflich, gar nicht zu antworten. Dies gab nun zum gerechten Argwohn Anlass, dass jenen mit dem bologneser Magistrat schriftlich eingegangenen Verbindlichkeiten kein Glaube zu schenken sei. Dieser Argwohn wurde zur Gewissheit, als, nachdem Niemand mehr an dem von ihm angenommenen Posten zu Neapel zweifelte, Mercadante endlich mittels eines Briefes vom 30. September, der am 4. Oktober, gerade am Tage, wo er sein Amt antreten sollte, zu Bologna ankam, sich von seinen Verbindlichkeiten lossagte, „weil unvorhergesehene und imponirende *(imponenti)* Familienumstände und besondere Interessen ihn genöthigt hätten, nach seinem Vaterlande zurückzukehren und seinen Wohnort in Neapel festzusetzen." Bologna hat nun an Mercadante einen guten musikalischen Lehrer, keineswegs aber einen Spiegel der Redlichkeit verloren. Den Prof. di Contrappunto am Liceo Musicale macht jetzt einstweilen der Maestro Antonio Fabbri; überdies ist ja Rossini Consulente Onorario besagten Liceums!

Diese aus hiesigen Blättern zusammengestellten und gelieferten Data werfen freilich kein schönes Licht auf Mercadante als Mensch. Zum Erstaunen ist es aber, wie ein Mercadante den feinen Rossini, den König aller Mistificateurs, so habe mistificiren können.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 31. Dezember 1840 wurde in Leipzig zum ersten Male gegeben: *Die Nacht auf Paluzzi*, romantische Oper von Forst, Musik von *Pentenrieder*. Die Oper, die in München Beifall fand (s. diese Bl. 1840, S. 896), hatte hier nur einen zweideutigen Erfolg, woran jedoch theilweise die Darstellung Schuld war.

In *Lyon* ist das *Theatre du Gymnase* mit allen Dekorazionen, Kostümen u. s. w. ein Raub der Flammen geworden.

Die Besetzung des Mozart'schen Requiems bei der Napoleon'schen Leichenfeierlichkeit in der Kirche der Invaliden zu Paris (s. diese Bl. 1840, S. 1077) war folgende: 150 Instrumentisten, 150 Chorsänger; die Solo's der vier Stimmen waren je an mehrere Künstler vertheilt, und zwar Soprane: die Damen Grisi, Damoreau, Persiani, Dorus-Gras; Alte: die Damen Pauline Viardot-Garcia, Eugenie Garcia, Albertazzi, Stoltz; Tenore: die Herren Duprez, Rubini, Dupont, Ponchard, Masset; Bässe: die Herren Lablache, Tamburini, Levasseur, Barroilhet, Alizard. Herr Habeneck dirigirte das Ganze.

Am 20. Dezember 1840 gab das Pariser Konservatorium der Musik ein glänzendes Konzert zum Besten der durch die Rhone u. s. w. überschwemmten Departements. Es kamen darin zur Ausführung: Sinfonie in B dur von Beethoven; Chor aus Euryanthe von K. M. von Weber; Duo für zwei Violinen (Gebrüder Dancla); Duett aus Figaro von Mozart, zwischen der Gräfin und Susanne (Mad. Damoreau und Dorus-Gras); Ouverture zur Jugend Heinrichs 4. von Mehul (mit 16 Hörnern); Chor aus Händels Judas Makkabäus.

Die zehn ersten Vorstellungen der Favoritin, neuester Oper von Donizetti (s. diese Bl., S. 21), haben der Pariser grossen Oper über 75,000 Franken eingebracht. Der Klavierauszug u. s. w. ist nun bei M. Schlesinger in Paris erschienen.

In Rouen fand *Leila oder der Giaur*, grosse Oper in drei Aufzügen von *Bovery*, dem dortigen Orchesterdirektor, eine enthusiastische Aufnahme; sie soll voll grosser Schönheiten sein.

Gestorben ist zu Vigan (Departement du Gard) der Ritter *Lagoanère*, bekannt als trefflicher Violinist und Komponist für sein Instrument. Früher Soldat, diente er in Spanien und Frankreich als Offizier, nahm 1817 seine Entlassung und widmete sich der Kunst. Sein Spiel (er trat in Paris häufig zu milden Zwecken auf) fand immer eben so viel Anerkennung, als seine Komposizionen.

Zu Amiens hat Herr *Paul Formany* ein neues Instrument erfunden, welches er die *chromatische Pauke* nennt; es enthält fünfzehn Felle, welche alle Ganz- und Halbtöne geben. Der dortige Orchesterchef Hiller hat bereits mehrere Stücke, darunter einen Trauermarsch, für dieses Instrument komponirt.

Der Erfinder der *musikalischen Sprache*, Herr *Sudre* hat zu Paris einen Kursus für diese seine Kunst eröffnet; die dort zu bildenden Zöglinge sollen dann in alle Welt hinausgehen und das System überall hin verbreiten. Dasselbe beruht darauf, dass man sich, ohne ein Wort zu sprechen, blos durch Hilfe musikalischer Instrumente mit einem Andern unterredet. Herr Sudre hat bereits an verschiedenen Orten die überraschendsten Proben seiner Erfindung abgelegt.

Französische Blätter berichten: *Meyerbeer's* neueste Oper wird auf der Pariser Academie royale de Musique erst in einigen Monaten zur Darstellung kommen. Der Titel (früher: Die Wiedertäufer) ist nun: *Der Prophet*. — Ferner wird, nächst *Halevy's*

Malteserritter, aufgeführt werden: *Der Thurm von Pisa*, Oper in drei Aufzügen von *Ambr. Thomas*, dem Tondichter des „Blumenkorbes." Donizetti's „Herzog von Alba" ist zurückgelegt worden.

Adam's neueste komische Oper: *Die Rose von Péronne* hat in Paris keinen sonderlichen Beifall gefunden; sie wurde bisher einige Male gegeben, wird aber wohl bald vom Repertoir verschwinden. Der Komponist scheint sich ausgeschrieben zu haben. Uebrigens ist dies dieselbe Oper, deren baldige Aufführung unter dem Titel: „Die Krondiamanten" wir im Feuill. 1840, S. 1076, erwähnten. Die Titel der französischen Opern, so lange sie noch nicht über die Breter gegangen, pflegen vielfach zu wechseln.

Die an der grossen Oper zu Paris engagirte *Heinefetter* ist nun zum ersten Mal aufgetreten; der Erfolg war getheilt, besonders wirft man ihr vor, dass sie in die Höhe distonire. Sie war das erste Jahr für 20,000 Franken engagirt, mit der Vergünstigung, dass sie die ersten sechs Monate ihrer Anstellung blos zu ihrer weiteren Ausbildung benutzte, ohne öffentlich aufzutreten.

Besoldungen an der grossen Oper zu Paris. *Dupres*: 100,000 Franken (früher, nach Nourrit's Tode, 60,000, dann 80,000 Fr.); — *Levasseur*: 50,000 Fr.; — Mad. *Dorus-Gras*: 40,000 Fr.; — *Derivis*: 40,000 Fr.; — *Massol*: 30,000 Fr.; — Mad. *Stoltz*: 30,000 Fr.; — Demois. *Nau*: 30,000 Fr. — Die Tänzerin *Elsler* erhält 80,000 Franken.

Der Violinist *Ernst* ist wieder in Paris eingetroffen. Eben so sein Kunstgenosse *Vieuxtemps*, welcher im ersten Konzerte den grössten Enthusiasmus hervorbrachte, nicht nur durch sein Spiel, sondern auch durch seine Komposizionen. Unter den letztern machte namentlich die in Russland komponirte, in diesen Bl. 1840, S. 748, erwähnte „Sinfonie mit Violinsolo" gewaltiges Aufsehen.

Die vereinigten norddeutschen Liedertafeln werden im Sommer des laufenden Jahres ein grosses Gesangfest feiern. Zum Versammlungs- und Festorte ist Pyrmont bestimmt.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Verlagsbericht

von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

über das Jahr 1840.

Für Orchester.

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: Le Lac des Fées	3	—
Beethoven, L. v., Ouverture zu Egmont in Partitur	1	—
Donizetti, G., Ouvert. de Roberto Devereux	2	15
Hesse, A., 5me Sinfonie (G moll) Op. 64	4	15
Kittl, J. F., Jagdsinfonie (No. 2) Op. 9	4	15
Mozart, W. A., 10e Sinfonie in C in Partitur	1	10
— 11e Sinfonie in B dur in Partitur	1	10
Schubert, Fr., Sinfonie in C dur	8	—
Verhulst, J. J. H., Gruss aus der Ferne. Intermezzo. Op. 7	1	—
— 3e Ouverture in D moll. Op. 8	2	—

☞ (Duplirstimmen des Streich-Quartetts sowie jeder andere Stimme werden einzeln gegeben, und der Bogen mit 5 Ngr. ordin. berechnet.)

Für Saiteninstrumente.

	Thlr.	Ngr.
Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur des thèmes favoris de la Fiancée d'Auber pour le Violon avec Orch. Oeuv. 60	2	10
— Le même avec Piano	1	15
Blumenthal, J. de, 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 83. No. 1. 2. 3. à 25 Ngr.	2	15
Dotzauer, J. J. F., 12 Exercices pour le Vcelle. Op. 158	—	25
— Pièces pour 2 Violoncelles. Op. 159. Liv. 5	1	15
Gross, J. B., Elémens du Violoncelle. Elemente des Violoncellspiels, nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. 36s Werk	1	20
Kummer, F. A., La Romanesca. Fameux Air de danse de la fin du 16me Siècle, arrangé avec un Majeur et une Code pour le Violoncelle av. accompagnement de Quatuor. Oev. 61	—	15
— la même avec accompagnement de Piano	—	10
— Pièce sérieuse sur des mélodies de Mozart, pour les Amateurs de Violoncelle et Piano. Oeuv. 66	—	25
Lee, S., Divertissement sur des motifs favoris du Lac des Fées pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. Oeuv. 14	—	22½
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec acc. de Piano. Op. 5	—	20
— Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: J. Puritani de V. Bellini pour le Violon avec acc. d'Orch. Oeuv. 28	3	—
— La même avec acc. de Piano	1	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3s Quartett in D dur. Partitur	1	5
— 4s Quartett in E moll. Partitur	1	5
— 5s Quartett in Es dur. Partitur	1	
Panofka, H., Grand Morceau de Concert ou deux Parties (Adagio sentimental, suivie d'un Bolero) pour le Violon avec Orchestre. Op. 24	3	—
— Le même av. Piano	1	5
— Capriccio sur un motif inédit de Mercadante pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 25	—	20
— Adagio appassionato per il Violino con Orchestra. Op. 27	—	25
Pott, A., Variations de Concert sur un thème original (das Minnelied) pour le Violon avec Orch. Op. 16.	1	22½
— Les mêmes avec Piano	1	—

	Thlr.	Ngr.
Reinecke, G., Caractères extraits des Huguenots de Meyerbeer (Raoul et Valentine), pour Piano et Violon. No. 1. 2. à 1 Rthlr.	2	—

Für Blasinstrumente.

	Thlr.	Ngr.
Haake, W., Fantasie und Variationen über ein Thema aus der Nachtwandlerin, für die Flöte mit Begleitung des Orchesters. Op. 9	2	—
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte	1	—

Für Pianoforte mit Begleitung.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, 5me Sinfonie arr. p. Piano et Violon et Violoncelle ad libit par Jul. André	2	20
Henselt, A., Variations de Concert sur l'air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opéra: Robert le Diable de Meyerbeer, pour le Piano avec acc. d'Orch. Oeuv. 11	3	15
— Les mêmes pour le Piano avec accomp. de Quat. Oeuv. 11	2	5
Lasekk & Kummer, 3 Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle ou Clarinette en B. Livr. 3.	1	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49	3	—
Reissiger, C. G., Gr. Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 147	1	22½

Für Pianoforte zu 4 Händen.

	Thlr.	Ngr.
Abt, F., Bazar-Walzer. Op. 22	—	15
— 3 Rondinos faciles sur des thèmes favoris de l'Opéra: Les Treize. Op. 30	—	15
Auber, D. F. E., Potpourri sur le Lac des Fées.	—	25
Beethoven, L. v., Christus am Oelberge, Oratorium, eingerichtet von E. F. Richter	2	15
Burgmüller, F., Souvenir de Schönbrunn. Grande Valse brillante. Oeuv. 32	—	20
— 3 Divertissemens sur des thèmes favoris de Lucie de Lamermoor. Op. 54. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr.	2	—
Czerny, C., Fantaisie brill. sur des motifs du Lac des Fées. Oeuv. 573	1	15
Donizetti, Ouverture de Roberto Devereux arr.	—	20
Duvernoy, J. B., 2 airs suisses p. le Piano arr. Op. 34	—	20
— 2 Mélodies italiennes, No. 1. Cavatine de Bellini varié. No. 2. Rondo sur un thème de Rossini. Oeuv. 98. à 12½ Ngr.	—	25
Goetschy, J., 2 Rondos faciles sur des motifs choisis du Lac des Fées. Oeuv. 21. No. 1. 2. à 15 Ngr.	1	—
Henselt, A., Etude (Liebeslied) arr.	—	10
Herz, H., Valse des Etudians de l'Opéra: Le Lac des Fées de D. F. E. Auber, arr.	—	15
— Grand Duo brillant sur un motif de l'Opéra: l'Elisire d'amore de G. Donizetti. Op. 113	1	10
Hesse, A., 5te Sinfonie in G moll, arr. Op. 64	1	20
Kalkbrenner, F., La femme du marin. Pensée fugitive arr.	—	10
Lecarpentier, A., Divertissement sur Guido et Ginevra	—	15
— Divertissement sur des motifs du Lac des Fées. Oeuv. 32	—	15
— Divertissement sur des motifs favoris de l'opéra: Les Treize de F. Halevy	—	15

Thlr. Ngr.

Lortzing, A., Czaar und Zimmermann, Oper, arr.. 5 —
Mendelssohn-Bartholdy, F., Andante cantabile, arr. 1 —
— Rondo brillant, arr. Op. 29. 1 10
— 42r Psalm, eingerichtet von E. F. Richter. 1 5
— Oeuv. 44. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangés. No. 1. 2. 3. à 2 Thlr. 6 —
Mozart, W. A., Sinfonie in D. No. 8. arr. 1 20
Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für Orchester, arrangirt 3 10
Schubert, F. L., Festmarsch — 7½
Thalberg, S., 3 Nocturnes. arr. Op. 21 1 —
— Andante, arr. Op. 32 — 22½
— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Oberon de C. M. de Weber, arr. Op. 37 1 10
Thomas, A., Potpourri de l'opéra: Le Panier fleuri, arr. — 25

Für Pianoforte zu 2 Händen.

Abt, Fr., Op. 22. Bazar-Walzer — 10
— 6 Contratänze nach beliebten Themen der Oper: Die Dreizehn von F. Halevy. Op. 31 — 7½
Adam, A., Potpourri a. d. Oper: la Reine d'un jour — 20
— do. do. die Schweizerhütte — 20
— do. do. le Brasseur de Preston — 20
— do. do. le fidèle Berger — 20
— do. do. le Postill. de Lonjumeau — 20
— do. do. Regine — 20
Auber, D. F. E., Le Lac des Fées, Opéra arr. 6 —
Beethoven, L. v., 5me Sinfonie (Cmoll) arr. par Fr. Kalkbrenner. Op. 67 1 20
— 6me Sinfonie pastorale (F dur) arr. par Fr. Kalkbrenner. Op. 68 1 20
Bellini, V., Potpourri de l'opéra: Beatrice di Tenda — 20
— do. do. il Pirata — 20
— do. do. Norma — 20
— do. do. J Puritani — 20
— do. do. la Sonnambula — 20
Benedict, J., do. do. d. Zigeunerin Warnung — 20
Burgmüller, F., La petite fête. Contredanse brillante et facile (avec Vignette) — 10
— La grande Bretagne. Contredanse brillante — 10
— Airs de Ballet du Lac des Fées. Liv. 1. 2. à 15 Ngr. 1 —
— 3 Divertiss. sur Lucie di Lamermoor. Oeuv. 54. No. 1—3. à 15 Ngr 1 15
— Variations, Bolero et Rondo brillant sur des thèmes favoris de l'opéra: La Xacarilla de Marliani. Op. 62. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr 1 15
— Romance et Rondo sur un motif de la Chaste Suzanne de H. Monpou. Op. 63 — 12½
Chopin, F., Sonate. Op. 35 1 5
— Impromptu — 36 — 15
— 2 Nocturnes — 37 — 20
— Ballade — 38 — 20
— 3me Scherzo — 39 — 25
— 2 Polonaises — 40 — 20
— 4 Mazurkas — 41 — 22½
— Valse — 42 — 20
Czerny, C., Reminiscenses de l'opéra: Le Lac des Fées:
Oeuv. 570. Rondino brillant sur le choeur: „A travers ces rochers" — 17½
Oeuv. 571. Impromptu sur le choeur des Fées: „Elle dort, glissez" — 15
Oeuv. 572. Fantaisie en Rondo sur plusieurs motifs — 22½
Oeuv. 574. Morceau de Salon sur des motifs du Lac des Fées — 17½
— Galop brillant. Op. 598 — 12½
— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Fidelio de L. v. Beethoven. Op. 601 1 —

Clementi, M., 12 Sonates (Oeuvres complettes Cah. I.) Nouv. Edition 3 —

Dieselben einzeln.

No. 1. Sonate in B — 17½
- 2. do. in Es — 12½
- 3. do. in F — 15
- 4. do. in Es — 15
- 5. do. in Es — 12½
- 6. do. in F — 17½
- 7. do. in Es — 15
- 8. do. in Gmoll — 10
- 9. do. in Cmoll — 12½
- 10. do. in B — 10
- 11. do. in Es — 12½
- 12. do. in B — 12½

Donizetti, G., Grande marche militaire — 7½
— Potpourri aus der Oper: Belisario — 20
— do. do. do. Marino Faliero — 20
— do. do. do. l'Elisire d'amore — 20
Duvernoy, J. B., 3 Airs variés et 3 Rondeaux sur des motifs favoris de Rossini, Bellini et Donizetti. Oeuv. 97. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr. 1 15
— 4 petits Rondeaux sur des motifs de Rossini, Meyerbeer, C. M. de Weber et Bellini. Oeuv. 100. No. 1. 2. à 12½ Ngr — 25
— Fantaisie sur la Romanesca. Op. 101 — 17½
Gerke, Théophile, Véritable Songe. Valse — 10
Göthe, Walther von, Allegro. Op. 2 — 10
Halevy, Les Treize, Opéra, arr. 4 —
Henselt, A., Variations de Concert sur l'Air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opéra: Robert le Diable de Meyerbeer. Op. 11 1 10
Herold, F., Potpourri de l'Opéra: Le Pré aux Clercs — 20
— do. do. Marie — 20
Herz, H., Les Matinées de Rossini. 3 Marches, arr. — 22½
— Grande Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'opéra: l'Elisire d'amore de Donizetti. Op. 112 1 10
Hünten, Fr., Fantaisie italienne sur des motifs de Bellini. Oeuv. 107 — 25
— Air russe varié. Oeuv. 108 — 25
— La Romana. Canzone variée. Oeuv. 109 — 22½
— Bouquet aux jeunes Pianistes. 2 Rondos sur des motifs favoris de l'opéra: Czaar und Zimmermann de A. Lortzing. Oeuv. 110. b. No. 1. 2. à 20 Ngr.. 1 10
Kalkbrenner, F., L'ange déchu. Grande Fantaisie sur une mélodie de Ad. Vogel. Oeuv. 144 — 25
Kittl, J. F., 3 Scherzos. Op. 6 — 15
Kunze, G., 2 Galoppen nach beliebten Themen der Opern: Die Dreizehn von Halevy, und Der Blumenkorb von Thomas. Op. 36 — 7½
— Galoppe und schottischer Walzer nach Themen der Oper: Der Feensee. Op. 37 — 10
Lecarpentier, A., Mosaïque. 2 Suites de Mélanges des morceaux favoris de l'opéra: Les Treize, arrangés. Suite 1. 2. à 15 Ngr 1 —
— Bagatelle sur le Lac des Fées — 12½
Liszt, F., Adelaide von L. v. Beethoven f. d. Pianoforte übertragen — 20
— Mendelssohns Lieder, für das Pianof. übertragen.
No. 1. Auf Flügeln des Gesanges — 10
- 2. Sonntagslied — 7½
- 3. Reiselied — 12½
- 4. Neue Liebe — 10
- 5. Frühlingslied — 15
- 6. Winterlied. Suleika — 10
Marliani, Ouverture aus der Oper La Xacarilla — 15
Mendelssohn-Bartholdy's 18 Lieder ohne Worte, nach dessen Gesängen Op. 19. 34. 47. für das Pianoforte allein übertragen von C. Czerny. 1r Heft

Rt. Ngr.

No. 1—6. 20 Ngr. 2ᵉ Heft No. 7—12. 20 Ngr. 3ᵉ Heft No. 13—18. 20 Ngr. .... 2 —

Möhring, F., 5 Charakterstücke. Op. 6. .... — 25

Mozart, W. A., Don Juan, Oper, eingerichtet von E. F. Richter .... 3 —

— Figaro's Hochzeit (Le Nozze di Figaro), komische Oper, eingerichtet von F. L. Schubert .... 3 —

— Titus (La Clemenza di Tito), Oper, eingerichtet von E. F. Richter .... 2 —

— Die Entführung aus dem Serail, eingerichtet von F. L. Schubert 2 20

— Cosi fan tutte (Weibertreue), eing. v. F. L. Schubert 3 —

— Idomeneo, eingerichtet von E. F. Richter .... 3 —

— Die Zauberflöte, eingerichtet von E. F. Richter ... 2 15

— 7 Sonates (Oeuvres complettes, Cah. III.) Nouv. Ed. 3 —

Dieselben einzeln.

No.			Rt.	Ngr.
No.	1	C dur	—	20
-	2	B dur	—	15
-	3	C dur	—	12½
-	4	F dur	—	12½
-	5	Es dur	—	10
-	6	G dur	—	12½
-	7	F dur	—	22½

Oesterley, F., 4 Mazurkas. Op. 2. .... — 12½

Osborne, G. A., Fantaisie sur le Lac des Fées. Oeuv. 33 .... — 17½

Pilati, A., Mosaïque sur des airs favoris du Naufrage de la Méduse de Pilati et Flotow. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr. 1 15

Potpourri's, für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern, eingerichtet von F. L. Schubert.

No.			Rt.	Ngr.
No.	1.	Regine von Ad. Adam	—	20
-	2.	Die Nachtwandlerin von V. Bellini	—	20
-	3.	Marino Faliero von G. Donizetti	—	20
-	4.	Der Postillon v. Lonjumeau von A. Adam	—	20
-	5.	Der Zigeunerin Warnung von J. Benedict	—	20
-	6.	Zum treuen Schäfer von A. Adam	—	20
-	7.	Die Puritaner von V. Bellini	—	20
-	8.	Der Brauer von Preston von A. Adam	—	20
-	9.	Der Zweikampf von F. Herold	—	20
-	10.	Der Liebestrank von G. Donizetti	—	20
-	11.	Beatrice di Tenda von V. Bellini	—	20
-	13.	Il Pirata von V. Bellini	—	20
-	14.	La Reine d'un jour von A. Adam	—	20
-	15.	La Norma von V. Bellini	—	20
-	17.	Marie von F. Herold	—	20
-	18.	Die Schweizerhütte von A. Adam	—	20
-	19.	Belisar von G. Donizetti	—	20

Rosenhain, J., 24 Etudes mélodiques. Oeuv 20. No. 1. 2. 3. .... à 20 Ngr. 2 —

Schubert, F. L., Souvenir de la Jeunesse. Air favori „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone und Stern" de l'Opéra: Czaar und Zimmermann de G. A. Lortzing, varié Oeuv. 37 .... — 20

— Fantaisie sur la Romance favorite „Pendant la fête une inconnue" de l'opéra: Guido et Ginevra de F. Halevy. Op. 38 .... — 20

— Marsch zum Festzuge der vierten Secularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig .... — 5

Schumann, R., 3 Romanzen. Op. 28 .... 1 —

Siegel, D. S., Variationen über ein Thema aus der Oper Zampa von Herold. Op. 70 .... 17½

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer. Op. 20. Nouv. Edition 1 5

— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: „Oberon" de C. M. de Weber. Op. 37 .... 1 10

— Fantaisie sur des motifs de la Donna del Lago de Rossini. Op. 40 .... 1 10

Tscheritzky, J., Introduction, Variations, Andante et Finale sur une Romance d'Aliabieff „Ты просишь нашъ Соловей." .... 1 —

Für die Orgel.

Rt. Ngr.

Fischer, A. G., 120 Kurze und leichte Orgelvorspiele nach den bekanntesten Dur- u. Moll-Tonarten. 2 Hefte. Neue Ausgabe. à 20 Ngr. 1 10

Helfer, A., Fantasie und Doppelfuge für die Orgel.. — 15

Für die Guitarre.

Carcassi, Mélange sur les Airs favoris du Lac des Fées. Oeuv. 69 .... — 12½

Gesangmusik.

Auber, Der Feensee (Le Lac des Fées), Oper im vollst. Klavierauszug mit deutschem u. französ. Texte .... 10 —

Banck, C., Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna, von O. L. B. Wolff, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 30 .... — 25

Becker, J., 6 dreistimm. Lieder f. Alt (Mezzo Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Pianofortebegl. Op. 21. — 15

— Idylle von Carl Beck, für 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22 .... — 10

Beethoven, L. v., 2 Lieder aus Göthes Egmont: Die Trommel gerührt etc. u. Freudvoll u. leidvoll etc. mit Begleitung des Pianoforte. à 5 Ngr. .... — 10

Blum, C., Gesänge f. Sopran u. Alt, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 134 .... 1 —

Czerny, C., Der Engel der Geduld, Gedicht für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 596 .... — 10

Dürrner, J., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell .... — 20

Eckert, C., Op. 13. 7 Lieder u. Gesänge f. 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte .... — 25

Göthe, Walther von, Die Meermaid, von O. L. B. Wolff. Frage, von O. F. Gruppe. An Kitty, von H. Heine. Trennung, von O. L. B. Wolff. Für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1 .... — 20

Halevy, F., Die Dreizehn (Les Treize), komische Oper in 3 Aufzügen mit französischem und deutschem Texte. Vollständiger Klavier-Auszug .... 8 —

Kittl, J. F., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5 .... — 17½

— 3 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11 .... — 12½

Kreutzer, C., 2 Romanzen aus dem Trauerspiele: König Enzio, von Raupach, mit Begleitung des Pianoforte.

No. 1. Sie haben den König gefangen .... — 5

— 2. Ich hab sie einmal gesehen .... — 7½

— 3 Duettinen für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41 .... — 25

Löwe, C., Legenden für 1 Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. 76. à 22½ Ngr. 1 15

Lortzing, A., Lied des Czaar: „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone", aus der Oper: Czaar und Zimmermann für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre.... — 5

— Romanze daraus: Leb wohl mein flandrisches Mädchen, mit Begleitung der Guitarre .... — 5

— Lied daraus: Lieblich röthen sich die Wangen, mit Begleitung der Guitarre .... — 5

Luther, Dr. Martin, deutsche geistliche Lieder, herausgegeben von C. v. Winterfeld.

Ordin. Ausgabe cartonirt ....netto 5 —

Pracht-Ausgabe in Seide gebunden ....do. 10 —

Marliani, Die Xacarilla, Grosse Oper, im vollständigen Klavier-Auszug, französisch und deutsch .... 5 —

— Dieselbe Oper in einzelnen Nummern, No. 1 — 8 à 7½—25 Ngr. 4 10

Mendelssohn-Bartholdy, F., Festgesang für Männerchor bei Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markte zu Leipzig stattgefundenen Feierlichkeiten, im Klavierauszug .... 1 —

— Lied: „Vaterland in deinen Gauen" mit Begleitung des Pianoforte, aus obigem Festgesang .... — 5.

	Rt.	Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 18 Lieder und Gesänge, mit Begl. des Pianof. Op. 19. 34. 47. No. 1—18. Complet	3	12½
Einzeln:		
No. 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: In dem Walde süsse Töne	—	5
- 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: Als ich das erste Veilchen erblickt	—	5
- 3. Winterlied (schwedisch): Mein Sohn, wo willst du hin so spät	—	5
- 4. Neue Liebe, von H. Heine: In dem Mondenschein, im Walde	—	7½
- 5. Gruss, von H. Heine: Leise zieht durch mein Gemüth	—	5
- 6. Reiselied, von E. Ebert: Bringet des treuesten Herzens Grüsse	—	7½
- 7. Minnelied (altdeutsch): Leucht't heller als die Sonne	—	5
- 8. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine: Auf Flügeln des Gesanges	—	5
- 9. Frühlingslied, von C. Klingemann: Es brechen im schallenden Reigen	—	5
- 10. Suleika, von Göthe: Ach, um deine feuchten Schwingen	—	5
- 11. Sonntagslied, von C. Klingemann: Ringsum erschallt in Flur und Wald	—	5
- 12. Reiselied, von H. Heine: Der Herbstwind rüttelt die Bäume	—	7½
- 13. Minnelied, von L. Tieck: Wie der Quell so lieblich klinget	—	5
- 14. Morgengruss, von H. Heine: Ueber die Berge steigt schon die Sonne	—	5
- 15. Frühlingslied, von N. Lenau: Durch den Wald den dunkeln geht	—	7½
- 16. Volkslied. Es ist bestimmt in Gottes Rath	—	5
- 17. Der Blumenstrauss, von C. Klingemann: Sie wandelt im Blumengarten	—	7½
- 18. Bei der Wiege, v. C. Klingemann: Schlummre und träume von kommender Zeit	—	5
— 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 48.	1	10
— Der 114° Psalm für achtstimm. Chor u. Orchester. Klavier-Auszug. Op. 51	2	10
— Derselbe, die acht Chorstimmen	1	15
Meyerbeer, G., Heimliche Liebe (Délire), Lied für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	5
— Gruss des Pagen aus der Oper: die Hugenotten, mit Begleitung der Guitarre	—	7½
Miltitz, C. B. di, 3 Duettini per Soprano e Contralto con accomp. di Pianoforte	—	15
Mozart, W. A., Don Juan, Oper in 2 Aufzügen. Mit einem Anhange später eingelegter Stücke. In Partitur. Mit italienischem und deutschem Texte, elegant cartonirt. Neue Ausgabe, Netto	18	—
Pott, A., Posthornklänge. Lieder von J. N. Vogl für 1 Singstimme mit obligatem Violoncell oder Waldhorn. 9° Heft	—	20
— Dasselbe, 10° Heft	—	15
Richter, E. F., Hymne: Heilig und hehr ist der Name des Herrn, für Chor und Orchester, im Klavier-Auszug. Aufgeführt am 24 Juni 1840 bei der kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig	—	25
Rosenhain, J., Wasserfahrt, Barcarole für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte	—	7½
— 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21	—	15
— 4 Lieder von H. Heine, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23	—	12½
Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen. Op. 97. (13° Sammlung der Gesänge für Männerstimmen.)	—	20
Schumann, R., Liederkreis von Heine, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24	1	—
T., W. J., Des Hauses letzte Stunde. Gedicht von Saphir, mit Begleitung des Pianoforte	—	15
— Die nächtliche Heerschau. Gedicht von Zedlitz, mit Begleitung des Pianoforte	—	12½
Thomas, A., Der Blumenkorb (Le Panier fleuri). Oper in einem Akte. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte	4	—
Veit, W. H., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8	—	25
Vogel, A., Der gefallene Engel (l'ange déchu), Romanze mit Begleitung des Pianoforte	—	5

Theoretische Werke.

	Rt.	Ngr.
Crescentini, Exercices pour la Vocalisation musicale Liv. 1. Nouvelle Edition	1	15
Faber, K., Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen oder kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesangunterricht in Volksschulen. Nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Choräle.		
1° Abtheilung: Kurzgefasste Anleitung zum Singen in der Volksschule, nebst 40 Kinderliedern und Uebungsstücken netto	—	5
2° Abtheilung: 73 zwei- und dreistimmige Kinder- und Jugendlieder netto	—	11¼
3° Abtheilung: 100 zweistimmig gesetzte Volkslieder netto	—	15
4° Abtheilung: 64 zweistimmige Choräle, von leichten zu schwerern fortschreitend, geordnet, netto	—	5

Portraits.

	Rt.	Ngr.
Mozart's Portrait, gestochen von Thäter, Velinpapier	—	22½
— Dasselbe, chines. Papier	1	—

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. № 5. 1841.

Literarische Notizen.

(Vom Mailänder Korrespondenten.)

La Riforma musicale, riguardante un nuovo stabilimento di segni e di regole per apprendere la musica. Autore *Emanuele Gambale.* Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1840, 38 S. in gr. 8. mit 18 S. Notenbeispielen.

Hätte Jemand zu Anfang dieses Jahrhunderts mit gutem Gewissen versichert, man werde den Weg, welchen Postillone gewöhnlich in einer Stunde zurücklegen, nächstens, sogar ohne Pferde, in einer Viertelstunde machen, so würde er ausgelacht worden sein. Man sage jetzt zu einem gebildeten Tonkünstler: welch unnützes, komplizirtes Zeug enthält nicht eure musikalische Grammatik! wozu all die Schlüssel, Kreuze, Been, Widerrufungszeichen u. s. w.? Seit Kurzem zirkulirt ein Büchlein, es heisst: *Musikalische Reform*, welche die musikalische Schreibkunst ungemein vereinfacht, und das, wozu man sonst viele Mühe und vier Stunden Zeit verwendete, erlernt man jetzt durch dieses Büchlein sehr leicht in einer Stunde. Der Mann würde darüber stutzen, und dem Gesagten nicht recht trauen .... Und doch ist es so, verehrte Leser! Man traut seinen Augen und seinem Verstand nicht, wenn man diese neue Notenschrift beguckt. Seinen Augen, weil moderne Pianofortekompositionen mit einem gothischen Ozean von Noten kaum als ein kleiner Binnensee durch sie erscheinen; seinem Verstande, dass erst nach Jahrhunderten ein Gambale hatte entstehen müssen, um die Notenschrift „auf diese Art“ zu vereinfachen!

Mit diesem Exordium sei hier indessen keineswegs die Meinung ausgesprochen, dass man die ältere Notenschrift sogleich über den Haufen werfen soll. Manches hat selbst Herr Gambale von ihr beibehalten, Manches dürfte in dieser Riforma musicale eine Reform erleiden, also das Ganze noch einer Revision gelehrter Musiker unterliegen (was der Verfasser selbst zu Ende seines Buches wünscht); allenfalls verdient aber diese sehr vereinfachte Notirung Beherzigung, denn Facta sprechen für sie, und da muss alles Raisoniren verstummen, und dem Fremdartigen, Verschiedenen, Abweichenden, Nichtherkömmlichen weichen. Herrn Gambale's Frau hat mir eine in der neueren Notazion umgeschriebene Thalberg-sche Fantasie für Pianoforte vorgespielt, die wie eine leichte Vanhall'sche Sonatine, ohne Schlüssel, ♯, ♭, ♮, ohne Taktstriche u. s. w., während die Originalschrift wie ein dichter, mannichfaltige Figuren vorstellender Notenwald aussah. Der dem Herrn Gambale von mir gegebene Anfang einer dreistimmigen Fuge in D dur wurde von ihm in meiner Gegenwart nach seiner Art einfacher umgeschrieben und von dessen Frau sogleich auf dem Pianoforte gespielt.

Hier handelt es sich also einzig und allein, den verehrten Lesern dieser Blätter eine möglichst genaue und gedrängte Uebersicht der angezeigten Riforma musicale zu geben und sie ganz ihrem Urtheile zu überlassen.

Nach einer Einleitung von ungefähr anderthalb Seiten, in welcher die Begriffe *Einklang*, *tiefer* und *hoher Ton*, *Vokal-* und *Instrumentalmusik*, *Musik*, *Notenschrift* festgesetzt werden, zerfällt das Ganze in *vier* Lekzionen, wie folgt.

Erste Lekzion.

Von der Art, wie man die Töne in der Musik und ihre Fortschreitung von einer tiefen zu einer höhern und von einer hohen zu einer niedern Stufe bezeichnet (Notensystem, Tonanzeiger, ihre Eigenschaft, Namen, absolute und relative Stellung).

Das *Liniensystem (Rigo)* besteht aus drei, von unten nach oben zu zählenden horizontalen, parallelen und gleichabstehenden Linien und zwei Zwischenräumen 1 2 3 1 2. Ein solches Liniensystem wird das *Vocale (Rigo vocale)* genannt, und dient ausschliesslich zur Vokalmusik. Das *Instrumental-Liniensystem (Rigo instrumentale)*, welches zur Instrumentalmusik dient, besteht aus „zwei Vokal-Liniensystemen,“ also aus sechs Linien und fünf Zwischenräumen.

Mittelzwischenraum: 1 2 3 1 2 / 1 2 3 1 2

Mit der Zugabe einer sechsten Linie zum gewöhnlichen aus fünf Linien bestehenden Notenplan will der Verfasser ein Ersparniss von Notenlinien, welche das Gesicht anstrengen, hervorgebracht haben.

Tonanzeiger (Indicasuoni) sind nach des Verfassers gegebener Definizion eigentlich das, was man sonst *Noten* nennt, und werden, je nachdem sie die *Linien* oder den *Zwischenraum* einnehmen, in *Tonanzeiger der ersten, zweiten, dritten* Linie, und des *Mittel-*, *ersten* und *zweiten* Zwischenraums eingetheilt.

Die über oder unter dem Liniensysteme sich befindenden Tonanzeiger der Linie haben eine durchstrichene

Nebenlinie, jene der Zwischenräume sind nicht durchstrichen, und zwar: die Tonanzeiger der ersten Linie über dem Liniensystem haben eine einzige Nebenlinie, unter derselben drei; jene der zweiten Linie haben aber unter dem Liniensystem stets drei, jene der dritten Linie haben oberhalb drei, unterhalb eine Nebenlinie; jene des Mittelzwischenraums haben ober- und unterhalb des Liniensystems gar keine Nebenlinie; die Tonanzeiger des ersten und zweiten Zwischenraums haben wechselseitig über dem Liniensystem eine und zwei, und unter demselben zwei und drei Nebenlinien (das wird aus dem sogleich folgenden Beispiele ersichtlich werden).

Die Tonanzeiger sind entweder *weiss* oder *schwarz* (mehr hierüber in der zweiten Lekzion), sind an der Zahl *zwölf* und heissen: *Ba*, *Ca*, *Da*, *Fa*, *La*, *Ma*, *Na*, *Pa*, *Ra*, *Sa*, *Ta*, *Va*. Sie werden Elementartöne genannt, weil aus ihnen die ganze Musik besteht.

Die *absolute Stellung* (*posizione assoluta*) ist der Ort, den ein Tonanzeiger im Liniensystem, über oder unter demselben, als bloser Repräsentant eines Tones einnimmt. Sie ist *sechserlei* Art: die erste begreift alle Tonanzeiger des Mittelzwischenraumes, die zweite jene der ersten Linie, die dritte jene des ersten Raums, die vierte jene der zweiten Linie, die fünfte jene des zweiten Raums, die sechste jene der dritten Linie. Die weissen Tonanzeiger des Mittelzwischenraums heissen *Ba* und die schwarzen *Ca*, die weissen der ersten Linie *Da* und die schwarzen *Fa*, die weissen des ersten Zwischenraums *La* und die schwarzen *Ma*, die weissen der zweiten Linie *Na* und die schwarzen *Pa*, die weissen des zweiten Zwischenraums *Ra* und die schwarzen *Sa*, die weissen der dritten Linie *Ta* und die schwarzen *Va*.

1° Art. 2te Art. 3te Art. 4te Art. 5te Art. 6te Art.

Ba Ca Da Fa La Ma Na Pa Ra Sa Ta Va.

Da nun nach Herrn Gambale seinem oder entspricht, so sagen diese 12 Tonanzeiger nichts als die alte chromatische Leiter *c*, *cis*, *d* u. s. w. bis *h*; und kennt man diese 12 Töne im Vokalliniensystem mit drei Linien, so kennt man sie schnell in allen Liniensystemen mit 6, 9, 12 u. s. w. Linien, wie dies obige Beispiel deutlich zeigt.

Die *relative Stellung* (*posizione relativa*) ist die absolute Stellung eines Tonanzeigers, verglichen mit jener eines andern. Sie ist entweder *gleich*, *ähnlich* oder *unähnlich*; die ähnliche und unähnliche sind es in Rücksicht des Zwischenraums und der Linie.

Die gleiche Stellung findet Statt zwischen zwei verschiedenen Tonanzeigern von derselben absoluten Stellung: *Ba* und *Ca*, *Da* und *Fa*. Aehnliche Zwischenraumstellungen sind z. B. *Ba* und *La*, *La* und *Ra*; jene der Linie *Da* und *Pa*, *Va* und *Ta*. Unähnliche Zwischenraumstellungen sind, wenn der tiefere Tonanzeiger einen Zwischenraum, der höhere eine Linie einnimmt (*La Va*); umgekehrt bei den unähnlichen der Linien (*Da Ra*).

Da das Liniensystem aus drei Linien besteht, so gibt es *drei* Arten relativer Stellungen: 1° 2° und 3° ähnliche und 1° 2° 3° unähnliche (die vom Verfasser angeführten Beispiele hierüber kann man sich selbst denken).

Zweite Lekzion.

Von dem Abstande (Distanza) der Intervalle.

Intervall ist der mittels der Tonanzeiger ausgedrückte Abstand von einem Tone zum andern. *Ba* zu *Ba*, *Da* zu *Da* u. s. w. begreift einen Umfang von 13 Tönen, und dieser heisst *Dreizehntumfang* (*Estensione di Tredicesima*) von *Ba*, von *Da* u. s. w. Die Musik hat in Allem 13 Intervalle: *Ba* und *Ca* ist eine Sekunde, *Ba* und *Da* eine Terz, *Ba* und *Fa* eine Quart u. s. f. bis *Ba* im Mittelzwischenraum, eine Dreizehnte.

Es gibt *sechs gerade* und *sechs ungerade* Intervallen; erstere begreifen die geraden Zahlen 2, 4, 6, 8, 10, 12, letztere die ungeraden Zahlen 3, 5, 7, 9, 11, 13. Durch die *Umkehrung* erhalten die Intervalle andere Benennungen; so z. B. aus der Quint *Ba La* entsteht durch die Umkehrung das Intervall der None *La Ba*, durch die Umkehrung der Sekunde entsteht die Zwölfte, durch die Umkehrung der Zwölften die Sekunde u. s. w., wobei stets die geraden abermals gerade und die ungeraden wieder ungerade Intervalle geben; die Sept allein gibt in der Umkehrung wieder eine Sept, und heisst *Leitintervall* (*intervallo tendente*), weil sie, wie in der Harmonielehre bewiesen werden wird, die Tendenz hat, nach einem andern Intervall überzugehen.

Jedes der zwölf Intervallen heisst ein *erstes*, wenn es in derselben Dreizehnten enthalten ist; *doppelt*, *dreifach* u. s. w., wenn sie um zwei, drei Dreizehnten u. s. w. auseinanderstehen, wonach sie auch beziffert werden, z. B. 3, 3^2, 3^3 u. s. w.

Wichtig ist die folgende Tabelle zur schnellen Erlernung der Intervalle.

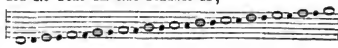
Sekunden. Terzen. Quarten.

Quinten. Sexten. Septen.

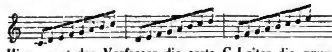
Oktaven. Nonen. Zehnten.

Eilften. Zwölften. Dreizehnten.

Drei Tonfolgen (*Serie*) gibt es: die *elementare*, *natürliche* und *modale*. In der *Elementartonfolge* stehen die Töne um eine Sekunde ab;



sie besteht aus den zwölf Elementartönen der Musik, und kann, von jedem derselben angefangen, auf- und absteigen. Die *natürliche Tonfolge* besteht aus acht Tönen, und schreitet auf- und abwärts durch zwei Terzen, eine Sekunde, drei Terzen und eine Sekunde fort. Es gibt demnach zwölf natürlich Tonfolgen, nämlich von *Ba*, *Ca*, *Da* u. s. w., wovon jede fünf Terzen, zwei Sekunden enthält, welche letztere zwischen den dritten und vierten und zwischen den siebenten und achten Ton zu stehen kommen. Eine solche heisst *grundnatürliche Tonfolge (serie naturale fondamentale)* zum Unterschiede der abgeleiteten *(derivata)*, wo die Sekunden einen andern Ort einnehmen, wie z. B. in der gewöhnlichen Leiter



Hier nennt der Verfasser die erste C-Leiter die *grundnatürliche Tonfolge*, die folgende in *D E* u. s. w., wie sie hier stehen, ohne ♯ und *b*, *abgeleitete*, und verspricht, in seiner Harmonielehre Aufklärung hierüber zu geben; die Leiter von D dur, As dur u. s. w. sind nach ihm, ebenso wie C dur, eine fundamentalnatürliche Tonfolge. Noch gibt es eine *Modal-Tonfolge (serie modale)*, und das ist unsere weiche Leiter.

Dritte Lekzion.

Von der Dauer der Töne.

Die verschiedene Dauer der Töne wird durch den *Strich (stanghetta)*, den *Punkt (punto)* und das *Schweigezeichen (riposo)* angezeigt.

Unter *Tempo* versteht der Verfasser das gleichmässig wiederkehrende aus Hauptzeiten oder Haupttheilen bestehende Ganze. Um es genau anzugeben, bedient man sich des Mälzel'schen Metronoms, und in Ermangelung dessen des Schlagens mit der Hand (besagtes Metronom nachahmend).
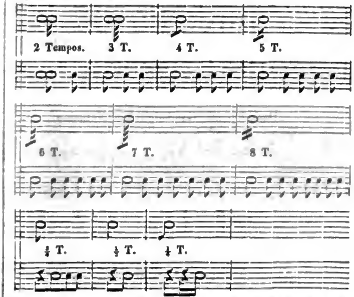
Der *Strich* ist eine gerade Linie ober- oder unterhalb der drei musikalischen Zeichen: des Tonanzeigers, des Punktes und Schweigezeichens, und bedeutet, dass alle Zeichen, die er umfasst, ein Tempo bilden: . Umfasst der Strich zwei der angeführten Zeichen, heisst das Ganze ein Binario; umfasst er 3, 4, 5, 6, 7, 8 u. s. w., so heisst er Ternario, Quaternario, Quinario, Senario, Settenario, Ottonario u. s. w. Ein Theil des Tempos kann auch in andere gleiche Theile mittels kleiner Striche unterabgetheilt werden: *A* *B* *C* *D* *E* *F* *G* *H*. Bei *A* haben alle drei Tonanzeiger dieselbe Dauer, bei *B* der zweite und dritte mit dem kleinen Striche dieselbe Dauer des ersten, bei *C* gilt dasselbe und zwar der erste Tonanzeiger ein halbes, und der Punkt mit dem dritten Tonanzeiger zwei Viertel Tempo's, in *D* ist der Binario $^2/_4$ und der Quaternario $^4/_8$, *E* hat einen Tonanzeiger sammt einem Binario und Ternario und ein jeder dieser drei Theile dauert $^1/_3$-Tempo, *F* ist in drei, *G* in vier, *H* in zwei gleiche Theile getheilt.

Der *Punkt* steht nach dem Tonanzeiger und bedeutet, dass die Dauer dieses Letztern durch die Dauer des Punktes verlängert wird. Bei ihm gilt alles das, was vom Tonanzeiger gesagt wurde; der Punkt allein hat die Dauer eines Tempo, mit dem Striche kann er die Hälfte, das Drittel, Viertel u. s. w. der Dauer desselben haben, überdies noch mit der Dauer eines zweiten, dieser wieder mit einem dritten vermehrt werden.

Das *Schweigezeichen* steht vor und nach dem Tonanzeiger, nur nach dem Punkte, und bedeutet, dass während ihrer Dauer die Stimme schweigen muss. Hier gilt abermals das, was von der Dauer des Tonanzeigers und des Punktes gesagt wurde: *A* *B* *C*.
Bei *A* gilt das Schweigezeichen ein halbes, bei *B* ein jedes ein Drittel-, bei *C* ein ganzes Tempo.

Der Verfasser zeigt hierauf, wie man nach seiner Methode einen Ternario mit einem Binario (z. B. eine Terzine mit zwei Achteln) genau auf dem Pianoforte zusammenspielen kann, während die in allen Pianoforteschulen dazu gegebene Anweisung ganz unrichtig ist.

Gehaltene Tonanzeiger *(Indicasuoni tenuti)* sind jene, welche ohne Strich und Punkt an und für sich eine Dauer ausdrücken. Man bedient sich ihrer in der mehrstimmigen Musik, um Unbequemlichkeiten und Zweideutigkeiten zu vermeiden.



Die Dauer der im obern Liniensystem befindlichen gehaltenen Tonanzeiger werden im untern Liniensystem angegeben, wobei leicht ersichtlich ist, was die Linien rechts, links, rechts und links bedeuten; da wo der Stiel des Tonanzeigers etwas aus der Linie tritt, ist seine Dauer $^3/_4$ Tempo.
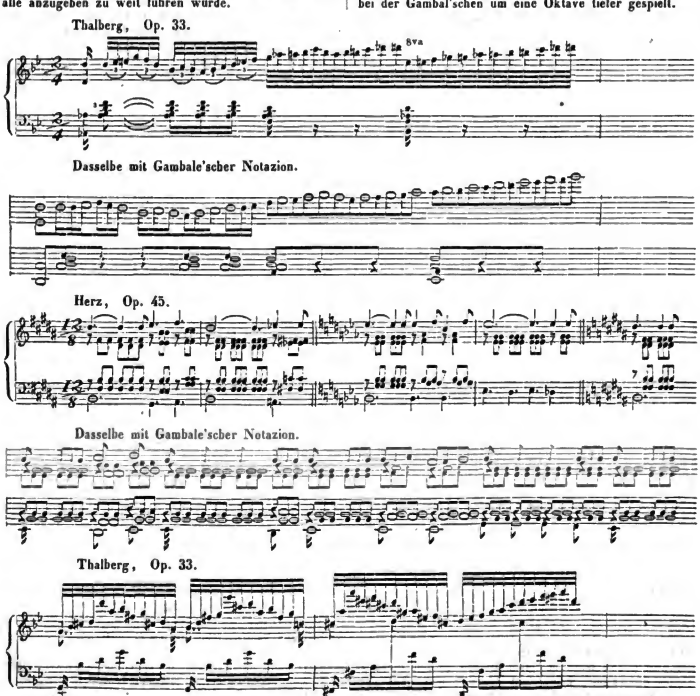
Die gehaltenen Tonanzeiger sind zugleich Abkürzungen und *Metronomszeichen zu Anfang der Stücke.*

Vierte Lekzion.
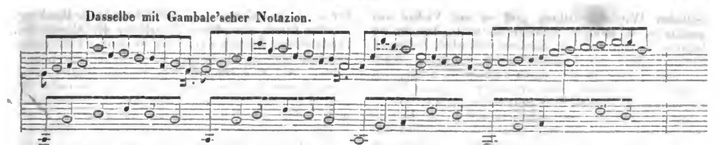
Diese Lekzion handelt vom Doppelschlag, Triller, Tremolo u. a. w., von den verschiedenen Akzenten und Abkürzungen, grösstentheils vereinfacht, und die hier alle anzugeben zu weit führen würde.

Ausser den zum Texte nöthigen Notenbeispielen sind angehängt in der neuen Notazion: ein Recitativo ed Aria von Mozart, ein Stück aus einem Hummel'schen Konzert, eine Bach'sche Fuge, der Anfang eines Beethoven'schen Quartett's in Partitur, eine chromatische Galoppe von Liszt und bezifferte Bässe von Feneroli.

Um auch etwas von dieser vereinfachten Notenschrift zu zeigen, folgen hier einige Beispiele, im Vergleiche mit der gewöhnlichen Notazion. Der Bass wird bei der Gambal'schen um eine Oktave tiefer gespielt.



Dasselbe mit Gambale'scher Notazion.



Aus diesen Beispielen erhellt wohl, dass bei Gambale, unter Andern, zu Anfange des Tonstückes von keiner Angabe der Tonart und des Tempos, von keinem Kreuze, Be, Auflösungszeichen, Taktstrich u. s. w. die Rede ist. Kurz, man erstaunt, wenn man Thalberg'sche, Liszt'sche u. dergl. moderne, komplizirte, von musikalischen Zeichen strotzenden gothischen Notenwälder nach Gambale's Methode umgeschrieben sieht. Dass in dieser neuen Musiklehre auch von keinem kleinen, grossen, verminderten, übermässigen Intervalle die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Der Verfasser arbeitet an einer neuen, versteht sich leichtern Harmonielehre.

Nekrolog.

Friedrich Adolph von Lehmann,

geboren zu Meissen 1768, Sohn des dortigen Ober-General-Akziseinnehmers, erhielt seinen ersten Unterricht von einem Hauslehrer in der Musik, zu welcher sich sehr früh bedeutendes Talent zeigte, seit seinem sechsten Jahre von dem Organisten zu St. Afra *Oelsner*, welcher zwar ein tüchtiger Musiker, angenehmer Tenorist und fertiger Violoncellist, nur in der Technik des Klavierspiels ganz unwissend war. Dennoch waren die Fortschritte auffallend, besonders seitdem er mit den Schülern dss Stadtchors im Gesange Unterricht erhielt vom Kantor *J. G. Weiske*, dem eigentlichen Erfinder des Taktmessers und überhaupt einem ausgezeichnet sowohl im Praktischen als im Kontrapunktischen geschickten Mann. In seinem eilften Lebensjahre trug der begabte Knabe bereits C. Ph. E. Bach's Klavierkonzerte mit Fertigkeit öffentlich vor. Zu seinem Leidwesen hörte der Musikunterricht auf, als er im zwölften Jahre zu einem Prediger nach Rötha bei Leipzig in Pension gegeben wurde. Nur die Bekanntschaft mit *Doles* und *Hiller* in Leipzig, die ihm seine Liebe zur Kunst verschafft hatte, kam ihm erwünscht zu Statten. Hiller wünschte den Knaben der Musik gewidmet zu sehen, was aber der Vater durchaus nicht zugeben wollte. Auf der Fürstenschule zu Meissen, die er dann besuchte, wurde die Musik mit solchem Eifer getrieben, dass der damalige Konrektor Müller, dem die Musik eine ganz läppische Beschäftigung schien, in den Uebungen der alten Sprachen ihm oft vorwarf: „Ja, wenn es Klavierklimpern wäre!“ Von einem Unterricht in der Musik war hier jedoch nicht die Rede; nur Weiske half ihm etwas vorwärts, und die Winterkonzerte, zu denen Dresdner Musiker gezogen wurden, regten an. So oft es nur möglich zu machen war, hörte er in Dresden selbst das Beste, was geleistet wurde, als Vieles von Hasse, Naumann, Schuster, Salieri, Anfossi, Paesiello, Cimarosa u. s. w., auch Einiges von Jos. Haydn und Mozart's Cosi fan tutte. Der Trieb, selbst zu erfinden, erwachte immer lebhafter, und die Lust an Bällen brachte ihn auf den Gedanken, sich in Tänzen für das Orchester zu versuchen, die jedoch ohne Kenntniss der Instrumente schlecht ausfielen. Ungleich besser ging es mit Fantasiren auf dem Klavier. Die Fortschritte in der Landschaftsmalerei, unterrichtet von Mauksch und Schubert, theilten seine Liebe zur Tonkunst so sehr, dass er schwankend wurde, welcher von beiden Künsten er sich widmen solle. Dieses Schwanken dauerte fort, bis er sich den Militärdienst zu seinem Lebensberufe wählte. Als Kadet gab er sich bald mit angestrengtem Fleisse seinen Berufsarbeiten und dem Studium neuer Sprachen hin, wobei die Liebe zu den Künsten der anregenden Umgebungen wegen nicht verloren gehen konnte. Besonders gewann die Musik, die ihm hier bald manchen Freund brachte, immer mehr die Oberhand. Jetzt wurden vorzüglich mancherlei Märsche gesetzt, die oft gespielt und bei Paraden gern gehört wurden. Beifall feuert an und führt weiter, wenn er nicht übermüthig macht, was in diesem jungen Manne nicht der Fall war, da ihn so manche Geschicktere von Ueberschätzung seiner selbst abhielten, die ihn damals um so weniger befallen konnte, weil er gar wohl wusste, dass ihm noch die Regeln des strengen Satzes, die man noch mit gutem Rechte für unerlässlich hielt, fremd waren. Dennoch vermochte er seinem inneren Drange nicht zu widerstehen, sich auch in Liedern zu versuchen. Unter andern schrieb er „zwölf Lieder von Schubert, Gotter und v. Wildungen (Jagdlieder),“ welche er, sich selbst misstrauend, dem damaligen Kanzellisten bei der Stiftsregierung in Wurzen, *Harnisch*, zur Durchsicht übergab. Dieser Harnisch war früher Korrektor in der Breitkopf und Härtelschen Notendruckerei gewesen und hatte sich als originell wunderlicher, aber gründlicher Mann, welcher sogar in den Korrekturen Kirnberger'scher und Marpurg'scher Werke manchen Strauss mit den Autoren siegreich bestand, einen Namen gemacht. Die genannten Lieder hatten aber vor den Augen des Gestrengen Gnade gefunden und wurden bei Breitkopf und Härtel gedruckt.

Nach 4¾ Jahren Offizier geworden, wurde er in einem Duell so in die rechte Hand verwundet, dass der Zeigefinger beinahe abgenommen werden musste und das Klavierspiel für immer beendet schien. Nach endlich

leidlicher Wiederherstellung griff er zur Violine und brachte es in wenigen Monaten so weit, dass er ein leichtes Konzert von Jos. Schubert öffentlich vortragen konnte. Auch das Violoncell wurde versucht. Nach und nach gelang es ihm durch animalische Bäder, den Finger so zu stärken, dass er sich wieder zum Pianoforte und an das damals Schwerste wagen konnte. Während eines Dresdner Garnisonjahres und einiger Urlaubmonate bewog er durch lang anhaltendes Bitten den ihm schon früher befreundeten Kapellmeister *Schuster* zum Unterricht in der Tonsetzkunst, wobei dieser ihm gleich anfangs erklärte, dass er keinesweges gesonnen sei, „blos den Zucker vom Kuchen naschen zu lassen.“ — In dieser Zeit besuchte auch *Naumann* in der Abenddämmerung oft den eifrigen Zögling im Kontrapunktischen und bat ihn um ein Sonatchen von Haydn; namentlich konnte ihm Lehmann Op. 82 von Haydn nicht oft genug vorspielen. — Dass der ausgezeichnete *Klengel* in Dresden sich ganz der Musik widmen durfte, ist zum Theil Lehmanns Werk. Später (1804) traf er Klengel als Schüler Clementi's auf dessen Kunstreise in Berlin und hatte den Gewinn, durch Klengel des Meisters Bekanntschaft, und nicht blos flüchtig, zu machen. In Dresden hatte Lehmann durch sein Spiel das Glück, in den gebildetsten Zirkeln willkommen zu sein; namentlich blieben ihm die erlabenden und nutzreichen Abendstunden in dem Körner'schen und Casanova'schen Hause unvergesslich. — 1793 reiste er mit schönen Empfehlungen nach Berlin, erhielt Zutritt in dem gräflich Brühl'schen Hause u. s. w. und unter Anderm auch zu den Proben im Theater, die meist Righini dirigirte. So viele Virtuosen auch in jener Zeit dort waren, als Marchetti, Fantozzi, Tombolini, Fischer der Vater, Duport, Ritter u. s. w., so war doch das Ensemble keinesweges zu loben (was nicht selten vorkommt); es liess mit dem des Dresdner Kapellorchesters kaum eine Vergleichung zu. Grosse Konzerte gab es damals in Berlin gar nicht, und das eine, welches in jenen Tagen im Gasthause zur Stadt Paris gehalten wurde, war aus so mancherlei, zum Theil gar nicht konzertmässigen Partieen zusammengewürfelt, dass z. B. die A moll-Sonate für das Pianoforte von Mozart (Op. 20 bei Artaria) auf einem sehr tonarmen Instrumente abgespielt wurde. Dagegen triumphirte über Alles, was Lehmann jemals bis dahin vom Chorgesange gehört hatte, die Singakademie unter dem liebenswürdigen *Fasch*. 1794 brachte er wieder unter den angenehmsten Verhältnissen in Dresden zu, wo er, berathen von Schuster und Naumann, viel komponirte, namentlich Gesänge, zu denen er sich am meisten gezogen fühlte. Dazu wurden Trio's, Quartetten u. dergl. mit den trefflichen Künstlern *Balbi, Prinz, Triklir* u. s. w. ausgeführt. Da man ihm zu seinen übrigen Geschäften als Militär noch die Direkzion der Regimentsmusik übertragen hatte, die stets ein Offizier leitete, war er so reich und glücklich beschäftigt, dass er auch keinen Gedanken an eine Veröffentlichung seiner Komposizionen hatte, die er allein aus Liebe zur Sache geschaffen hatte. Darauf machte er von Wurzen aus, wo der Stab stand, die erspiesslichsten Bekanntschaften mit E. Müller, Rochlitz u. A. in Leipzig, auch mit Schwenke in Hamburg, welcher damals ein eifriger Mitarbeiter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung war. Am 20. Januar 1795 rückte das Regiment an den Rhein, zur Ablösung des Kontingents. Auf dem Marsche liess er kein Kloster, noch weniger eine Orgel unbesucht, fand viele herrliche Orgeln in den Klosterkirchen, aber keinen Spieler, der nicht Unfug darauf getrieben und zur Erbauung seiner Brüder Opernstückchen und Tänze darauf vorgetragen hätte. Den höchsten Kunstgenuss gewährte ihm *Mannheim*, dessen Theater damals Iffland, Böck, Beil, Koch, Hafner, Müller, die Witthoft, Lange, Jagemann (Fr. v. Heigendorf) u. s. w. besass, welche nach Auflösung dieses Theaters vereinzelte Glanzpunkte auf allen grössern teutschen Theatern wurden. *Elmenreich* war ein unübertrefflicher Osmin in Mozart's Entführung. Das Orchester war, wie bekannt, in jeder Beziehung vortrefflich: diskret, geschmeidig, glockenrein und, wo es galt, voll Feuer und Kraft. Hier führte ihm einst der ausgezeichnete Kanzelredner *Kaibel* die beiden Söhne seines Küsters *Pixis* vor mit der Bitte, die Knaben zu prüfen und, wenn er mit ihm nicht gewöhnliches Talent zur Tonkunst in ihnen finde, die Eltern dahin zu bewegen, dass der Knaben Wunsch erfüllt werde und sie sich gänzlich der Musik widmen dürften. Es gelang dem Herrn v. Lehmann, und die Familie wusste es ihm einige Jahre später Dank.

Gegen Ende der Campagne erkrankte er am Typhus, und schon auf dem Wege der Besserung an einer Luftröhrenentzündung, die ihm sein tenorartiges Gesangorgan für immer völlig zerstörte. 1796 machte er in Dresden *Reichardt's* Bekanntschaft, aus welcher eine lebenslängliche gegenseitige Freundschaft wurde, welcher Lehmann in Rücksicht auf Kunst viel verdankt. Unter herrlichen Kunstgenüssen und eigenen Komposizionsleistungen lernte er durch seinen väterlichen Gönner von Racknitz in Dresden den in Geschäften an den sächsischen Hof gesandten Baron v. Erdmannsdorf aus Dessau kennen. Dieser übernahm es, den Wunsch Lehmanns nach Kräften fördern zu helfen, den sächsischen Militärdienst, der nach dem Frieden von Campoformio wenig Hoffnung auf ein gutes Avancement zu bieten schien, verlassen zu können. Das trauliche, auf eine fast 40jährige treue Freundschaft begründete Verhältniss, das zwischen dem edlen Fürsten Leopold Friedrich Franz von Dessau und Erdmannsdorf, einem der geistvollsten, kenntnissreichsten und liebenswürdigsten Menschen, bestand, führte den Herrn v. Lehmann bald zum Ziele. Nach einem 13jährigen Militärdienste trat er 1798 im März als Legazionsrath in Anhalt-Dessau'sche Dienste. Auch hier fand er theils huldreiche Aufnahme, theils freundliches Entgegenkommen. Die vielen Fremden, die in jener für Dessau glänzendsten Zeit sich hier niedergelassen hatten, verschönten das Leben eben so, wie es ihnen angenehm gemacht wurde. Das neue, von Erdmannsdorf entworfene Theater war der Vollendung nahe; die Intendanz der neuen Hofbühne wurde dem Herrn v. *Lichtenstein* übergeben, und v. Lehmann, obwohl er nie in amtlichen Verhältnissen zu dem Dessauer Musikwe-

sen stand, erhielt den Auftrag, neue Orchestermitglieder in Dresden zu werben, was ihm glücklich gelang. *Masconneau* aus der Mekleuburg-Schwerinschen Kapelle, ein bekannter Geiger und Quartettkomponist, wurde als Vorgeiger angestellt. Am 26. Dezember 1798 wurde die Bühne mit der neuen Oper „Bathmendi," Text von Behrisch, Musik von Lichtenstein, eröffnet. Am 29. wurde zum Geburtstage des Erbprinzen das erste Schauspiel gegeben, wozu v. Lehmann eine grosse aus vier Sätzen bestehende Sinfonie komponirte, die mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Musikdirektor war *Jacobi*. In dieser Zeit wurde v. Lehmann vielfach angeregt, seine Muse der Tonkunst zuzuwenden, wozu auch die Bekanntschaft mit *Türk* in Halle und mit dem ausserordentlichen Pianofortespieler *Wölfl* beitrug. Gesänge seiner Komposizion, Op. 2, erschienen bei Menge in Dessau; des Mädchens Klage, bei Breitkopf und Härtel, besonders wohl aufgenommen; Klaviervariazionen bei Gombert in Augsburg. 1804 sprach sich Clementi in Berlin, wohin v. Lehmann in ehrenden Verhältnissen reiste, über dessen englische Lieder, besonders über No. 1 und 5, sehr schmeichelhaft aus; sie sind später gedruckt worden. Op. 4 seiner kleinen Gesänge, bei Kühnel, wurden gleichfalls gern gesungen. 1805 setzte er den Krönungsmarsch und die Szene vor der Kathedrale zu Rheims zu Schillers Jungfrau von Orleans. Der Marsch, der auf viele Theater überging, ist der letzte folgender auch für das Pianoforte eingerichteten Sammlung: 6 Marches qui peuvent s'exécuter aussi bien en Entr'actes à plein Orch., qu'en harmonie pour les instrumens à vent etc. (Leipzig, chez Kühnel). — Nach dem sehr geschäftsvollem Jahre 1806 begleitete er den regierenden Herzog 1807 nach Paris, wo ihn das kräftige Orchester der grossen Oper entzückte, nicht aber *Lesueur's* Oper „die Barden." Hier lernte er auch *Cherubini* kennen und in ihm einen milden, bescheidenen Mann. — Bei Gelegenheit der Regierungsjubelfeier des unvergesslichen Herzogs (1808) wurde ihm und dem Konsistorialrath Demarées die Anordnung des kirchlich-musikalischen Theils des Festes übertragen. Er setzte einen Chorgesang, der in Leipzig wiederholt und im 11. Bande unserer Zeitung S. 117 und 450 besprochen wurde. Auf sein Anrathen wurde am Jubelabend *Gluck's* Armida aufgeführt. Unter *Winter's* Ogus legte er teutschen Text und brachte auch *Mozart's* Idomeneus auf die Bühne. Zur Einweihung der Wörlitzer Kirche 1809 schrieb er einen neuen Chor (s. 12. Band d. Bl. S. 45). 1810 hatte er abermals die Ehre, die Gemahlin des Erbprinzen nach Berlin zu begleiten, wo er *Anselm Weber*, den Fürsten *Radziwill*, *Meyerbeer*, *Zelter*, *Jordan*, *Wollank*, *Seidler* u. s. w., auch den Kronprinzen kennen lernte. Hier spielte er mit dem Fürsten Radziwill Beethoven's eben erschienene Sonate in A dur, Op. 59, welche den Kronprinzen, aber nicht den Kapellmeister *Himmel* ansprach. Unter Anderm meinte der letzte vom Scherzo, es komme ihm vor, als laufe ein lahmer Hund über die Strasse. — Lehmann's erstes Heft vierstimmiger Lieder erschien bei Nicolai. *Righini* hörte sie gern, wünschte jedoch die Mittelstimmen zuweilen melodiöser und geschmeidiger, was der Komponist in seinen späteren drei- und vierstimmigen Gesängen (bei Peters in Leipzig) beachtete. In diesem Jahre wurde er zum Geheimen Legazionsrathe ernannt. 1813 war für Alle unruhig, für Dessau oft quälend. Lehmann hatte viel Geschäfte, die sehr glücklich ausfielen. 1814 brachte noch Störendes genug. Nur das zweite Heft seiner militärischen Entr'actes und zwei grosse Märsche konnten geschrieben werden, welche letzteren bei Hofmeister im Klavieranszuge erschienen. Sechs Gesänge, Op. 8, wurden bei Peters gedruckt (Band 17. d. Bl. S. 758). Einen Ruf als Hoftheater-Intendant des Königs von Würtemberg lehnte er ab.

Nach dem von Allen schmerzlich gefühlten Tode des in jeder Hinsicht ausgezeichneten Erbprinzen wurde v. Lehmann Kammerherr, machte mehrere Reisen mit der herzoglichen Familie, besonders nach Berlin, wo ihm hohe Aufträge zu Theil wurden. Unter Anderm verkehrte er damals auch viel mit *Zelter*. Im August 1817 starb der Herzog von Anhalt-Dessau. Da v. Lehmann gerade in diesem Monate ein Landgut bei Halle gekauft hatte, nahm er 1818 seinen Abschied, um der Bewirthschaftung seines Gutes, der Kunst und den Wissenschaften zu leben. Alle junge Talente der nahen Universität Halle wurden in seine Familie gezogen, z. B. Löwe, Oelschläger u. m. Andere. Mit der fortgesetzt praktischen Ausübung der Musik vereinigte er eine ununterbrochene Bekanntschaft mit den neuen Erzeugnissen der Literatur und Kunst. Was er als trefflich besonders im Fache der Pianoforte- und Gesangmusik kennen lernte, wurde angeschafft. Und so erhielt er eine bedeutende, bis in die neueste Zeit reichende musikalische Bibliothek, die mancher Anstalt sehr erspiesslich werden könnte. Es wäre zu wünschen, dass sie nicht zerstückelt würde. — Liess sich in einer nicht zu entlegenen Stadt ein Virtuos von Bedeutung hören, war der eifrige Mann gewiss unter den Theilnehmern am Konzerte, wenn sich nicht einmal unüberwindliche Hindernisse entgegenstemmten. In Leipzig sahen wir ihn daher bei solchen Gelegenheiten nicht selten. Auch die Lust für eigene tonkünstlerische Schöpfungen ermattete nicht. Eine neue Sammlung seiner Gesänge erschien bei Anton in Halle und wurde im 27. B. unserer Zeitung S. 56 besprochen.

Um das Jahr 1828 wurde in Halle von dem damaligen Professor *Blum*, jetzt Oberappellazions-Gerichtrath in Lübeck, ein Museum begründet, welches noch jetzt besteht. Neben der Lektüre aller berühmten Zeitschriften fanden auch statutenmässig des Winters eine Anzahl musikalischer Abendunterhaltungen Statt, deren Anordnung und Direkzion unserm Lehmann als Ehrenmitgliede übertragen wurden. Fünf Jahre lang stand er diesen Museumkonzerten als Direktor vor und trug selbst darin Konzerte von Hummel und Beethoven mit Begleitung des Orchesters vor. Gleich nach dem zweiten Jahre der Begründung des Halleschen Museums traf ihn ein Unglück, das ihn dem Tode nahe brachte. Ein sehr gereizter Bulle hatte auf seinem Hofe die Barrieren durchbrochen, bohrte ihn nieder und brachte ihm zehn gefährliche Wunden und Knochenbrüche bei. Der

Bruch des Mittelfingers der rechten, schon verkrüppelten Hand machte ihm die grössten Besorgnisse des Klavierspieles wegen. Der Finger wurde krumm geheilt. Er ruhete aber nicht eher, als bis er es durch manche eigenthümliche Applikaturen wieder dahin gebracht hatte, auch schwere Pianofortewerke rund und gut auszuführen. Und so spielte er bis an sein Ende, mit Ausnahme nur weniger der neuesten Pianofortewerke, deren Ausführung ihm physisch unmöglich geworden war, Capriccio's, Etüden u. s. w. von Bertini, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles, Ferd. Hiller, Mehreres von Chopin und dergl. mit rastlosem Eifer. Immer war er Freund und Rath junger Talente. In unsere Zeitung hat er seit Begründung derselben manches Beachtens- und Dankeswerthe geliefert, darunter sehr schätzenswerthe Beurtheilungen mancher Werke Clementi's, Beethoven's, Riem's, Moscheles, Pixis, Bertini's u. A. Rüstig und kunstliebend bis an seinen Tod, fuhr er fort, sich auch in eigenen Komposizionen zu erstärken. Noch 1839 hatten wir auf S. 719 d. Bl. das Vergnügen sein 12. Op. teutscher Gesänge mit Berücksichtigung seiner künstlerischen Allgemeinthätigkeit anzuzeigen. — In diesem Jahre hatte er die Bewirthschaftung seines Gutes (Gutenberg) Andern anvertraut, zog im Winter nach Halle, wo er sich 1840 völlig niedergelassen hatte, um desto ungestörter die letzte Zeit seines Lebens der Kunst und der Wissenschaft zu widmen. Im Laufe dieses Winters hatte er alle vierzehn Tage ein Quartett in seinem gastlichen Hause Mittwochs eingerichtet, worin er selbst die Pianofortepartie spielte. Noch zu Ole Bull's Konzert in Leipzig war er auf der Eisenbahn zu uns geeilt, bei welcher Gelegenheit er mit Hofmeister die Herausgabe seines letzten musikalischen Werkchens besprach, zwei Komposizionen des so viel in Musik gesetzten Liedes: „Sie sollen ihn nicht haben." Er liess es auf seine Kosten zum Besten der im südlichen Frankreich durch Ueberschwemmung Verunglückten drucken. Noch begrüsste er, körperlich und geistig rüstig, das neue Jahr. Bald darauf warf ihn eine scheinbar leichte Erkältung auf das Krankenlager, und in wenigen Tagen war er, am 11. Januar 1841, in Folge einer Lungenlähmung, zur Betrübniss Vieler ein Raub des Todes. Herr Musikdirektor Georg Schmidt veranstaltete in Verbindung mit einem Vereine ausgezeichneter Männer der Stadt Halle am 26. Januar zu Ehren des Entschlafenen eine Todtenfeier, worin Mozart's Requiem und G moll-Sinfonie, welche der Verstorbene überaus hochschätzte, auf das Würdigste aufgeführt wurden. Der Unterzeichnete hat an dem Geschiedenen einen seiner treuen Freunde verloren. *G. W. Fink.*

Friedrich Geibel.

Kaum haben wir S. 1025 des vorigen Jahrganges diesen tüchtigen Mann, Orgelbauer in Dessau, der musikalischen Welt nach Verdienst empfohlen und einen kurzen Abriss seines Lebens geliefert, wozu wir bei der Beschreibung der neuen Orgel zu Zerbst, welche grösstentheils sein Werk war, erwünschte Gelegenheit fanden: so haben wir auch jetzt schon seinen Tod zu betrauern. Mehreren Freunden seiner Person und seiner Kunst war es bereits aufgefallen, ihn bei jener Orgelabnahme, auf welche er sich lebhaft gefreut hatte, nicht zu finden. Er war krank. Am 5. Dezember 1840 ist er entschlafen in einem Alter von 37 Jahren. Als Mensch war er eben so trefflich, wie er als Arbeiter in seiner Kunst gewissenhaft war. Er ist unter die seltenen Meister zu zählen, die nicht ruhen, bis sie jedes Einzelne in möglichster Vollendung geleistet haben. Fand er irgend Etwas nicht nach Wunsche gelungen, so verwarf er es selbst, wenn es nicht ohne Nachtheil der Sache sich repariren liess, wovon ihn weder Mühe noch Schaden abhalten konnten. Gerade in der Zeit, in welcher er sich als Meister seiner Kunst herrlich erprobt hatte, wurde er abgerufen.

Nachrichten.

Leipzig, den 29. Januar 1841. Seit unserm letzten Bericht über Herrn *Ole Bull* haben wir auch Gelegenheit gehabt, ihn als Quartettspieler kennen zu lernen. Er gab nämlich am 20. Januar d. J. im Saale des Gewandhauses eine musikalische Abendunterhaltung, und trug darin ein Quartett von Beethoven (F dur, Op. 18) und ein Quintett von W. A. Mozart (G moll), unter Mitwirkung des Herrn Konzertmeisters *F. David* und der Herren *Mai*, *Inten* und *Wittmann*, sämmtlich Mitglieder unseres Konzertorchesters, und mit *Mendelssohn-Bartholdy* die grosse Sonate von Beethoven (in A, Kreutzer dedizirt) vor; am Schlusse improvisirte er über aufgegebene Motive. Leider sind diese Leistungen des Herrn Ole Bull unter unserer Erwartung geblieben, obwohl wir in unserm letzten Berichte schon andeuteten, dass wir dieselbe überhaupt schon etwas herabgestimmt hatten. Ein so gänzliches Verkennen oder Nichtverstehen des Geistes und Karakters klassischer Meisterwerke, oder, was schlimmer noch sein würde, eine so durchweg egoistische Behandlung derselben, die auch mit dem Besten nur Koketterie treibt, um den grossen Haufen zu gewinnen, muss jeden wahren Künstler, jeden gebildeten Kunstfreund verstimmen, und um so mehr, wenn solche Verirrungen, wie hier, bei einem wirklich bedeutenden Talent, bei einer in andern Leistungen so ausgezeichneten Virtuosität gefunden werden, mithin nicht in dem Mangel an Fähigkeit, sondern am rechten Sinn und Willen oder in verfehlter Geschmacksrichtung begründet sind. Wir wollen hierbei nur an die wiederholte Anwendung des Flageolets oder an die eingelegten Oktavenverdoppelungen in der einen Variazion der Sonate von Beethoven erinnern, um anzudeuten, in welchem Geiste der Vortrag überhaupt sich bewegte. Hierzu kommt noch, dass die Leistungen des Herrn Ole Bull selbst in technischer Hinsicht mangelhaft und nicht fehlerfrei waren, so dass z. B. in seinem Spiele des Quar-

tetts und der Sonate von Beethoven Schwächen zum Vorschein kamen, die gerügt werden müssen, da Reinheit und überhaupt Korrektheit des Spieles gewiss die natürlichsten und ersten Anforderungen sind, welche man auch an die gewöhnlichste Leistung machen kann und darf. Es ist leider, wie wir schon früher bemerkten, heut zu Tage eine oft zu machende traurige Erfahrung, dass Virtuosen, denen in ihren eigenen Komposizionen die schwierigsten Künsteleien vortrefflich gelingen, oft einfache Passagen u. dergl. in andern Komposizionen nicht korrekt und gut zu spielen vermögen. Vielleicht hat dies seinen hauptsächlichsten Grund mit darin, dass sie, dem Geist und Karakter solcher Komposizionen entgegen, oft da Virtuoseneffekte hervorzubringen suchen, wo diese weder verlangt werden noch zu erreichen sind, mithin dann das Misslingen der Leistung sehr natürlich ist.

Was dagegen die Improvisazion des Herrn Ole Bull betrifft, zu welcher ihm nicht weniger als drei Motive: das Ständchen aus dem Barbiere di Siviglia, die Polacca aus den Puritanern und das Champagnerlied aus dem Don Juan, gegeben wurden, so war die Ausführung derselben in der That sehr ausgezeichnet; obwohl natürlich von einer Improvisazion auf der Violine, wo die Ausarbeitung und Verbindung der verschiedenen Motive nur sehr beschränkt möglich sind, grosser musikalischer Werth nicht verlangt und erwartet werden kann, so löste er doch die schwierige Aufgabe mit so vielem Geschick und Geschmack, zeigte darin wieder in einzelnen Dingen eine so eminente Fertigkeit und wusste die besonderen Vorzüge seines Spieles, die wir früher schon rühmten, so fein und hervortretend anzubringen, dass ihm mit Recht der grösste Beifall zu Theil wurde.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir auch noch einen fremden Virtuosen, den höchst talentvollen jungen Flötisten *Johann Eduard Haindl* aus Würzburg erwähnen, welcher sich im zehnten Abonnement-Konzert dieses Winters hören liess. Er trug mit Orchesterbegleitung ein Thema mit Variazionen, komponirt von Böhm, vor und erwarb sich wiederholt den lebhaftesten Beifall. Wir haben selten von einem so jungen Virtuosen (Haindl ist erst 14 Jahr alt) eine so ausgezeichnete Leistung gehört; eine Leistung, in der nicht blos eine ungewöhnliche, technische Ausbildung und Virtuosität zu bewundern, sondern auch ein so geschmackvoller, gut gebildeter Vortrag zu erkennen war, dass man von ihr mit Recht auf wahrhaft bedeutendes Künstlertalent schliessen darf und alle Ursache hat, der weitern Fortbildung und den fernern Leistungen desselben mit nicht geringen Erwartungen entgegenzusehen. Möge dem jungen Virtuosen überall die freundliche Aufnahme und rühmliche Anerkennung wie hier zu Theil werden, die er in jeder Hinsicht verdient.

Der Musikverein Euterpe fährt mit lobenswerthem Eifer in seinen musikalischen Unterhaltungen fort und hat bis jetzt in diesem Winter sieben Konzerte veranstaltet, die mehr oder weniger Interessantes geboten haben, und von denen zwei bereits früher in diesen Blättern ausführlicher besprochen worden sind. Es ist unmöglich, allen hiesigen öffentlichen musikalischen Produkzionen beizuwohnen, und würde nicht überall dankbar sein; wir können daher über alle nicht mit gleicher Ausführlichkeit berichten, und geben deshalb hier nur eine Uebersicht der in den letztern Unterhaltungen des genannten Vereins aufgeführten Musikstücke, aus welcher sich schon von selbst ein günstiges Urtheil über das Streben desselben herausstellt. Zur Aufführung kamen: Sinfonie von Lachner (D moll, No. 3), von Fr. Schubert (C dur), von Beethoven (No. 7, A dur), Ouverturen von Gluck (zur Iphigenie in Aulis), von J. Rietz, von Bennett (die Waldnymphe), von K. M. v. Weber (zum Freischütz), und von F. Mendelssohn-Bartholdy (zum Sommernachtstraum). Solostücke: Concertino für Klarinette von Lindpaintner (vorgetragen von Herrn Landgraf), Melancolie von Prume (vorgetragen von Herrn Uhlrich), Concertino für Violine von Kalliwoda (vorgetragen von Herrn E. Simon), Fantasie für Violoncell von F. A. Kummer (vorgetragen von Herrn A. Grabau), sämmtliche Solospieler Mitglieder des Vereins. Gesangstücke: Arie aus Iphigenie von Gluck und Arie aus Belisario von Donizetti (gesungen von Herrn Neuendorff), Arie aus „La gazza ladra" von Rossini, und Duett aus Jessonda (gesungen von Dem. Emma Werner und Herrn Neuendorff). Introdukzion aus der Belagerung von Korinth von Rossini, und das Finale des ersten Akts aus Fidelio von Beethoven. In einem Konzert, das der Verein am 18. Januar zum Besten der hiesigen Armen mit vielem Erfolg veranstaltete, kam auch noch Beethovens Musik zu Goethe's Egmont mit der poetischen Erläuterung von Mosengeil (gesprochen von dem hiesigen Schauspieler Herrn Reger) zur Aufführung; die jetzt an unserm Theater als erste Sängerin engagirte Mad. Schmidtgen trug eine Konzertarie von Schmidtgen vor, und Dem. Amalie Rieffel, welche bereits früher von uns bei Gelegenheit ihres Solospiels im Abonnement-Konzert rühmlich besprochen wurde, spielte Konzert-Variazionen für Pianoforte von Herz und Etüden von Chopin und Henselt.

Am 9. Januar fand im Saale des Gewandhauses die dritte musikalische Abendunterhaltung für Kammermusik statt und brachte: Quartett von Jos. Haydn (D moll) und Quintett von Mozart mit obligater Klarinette, vorgetragen von Herrn Konzertmeister F. David und den Herren Klengel (Viol. II), Schulz (Viola), Wittmann (Violoncell) und Heinze jun. (Klarinette); Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Hummel (E dur, Op. 83), und Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (C moll), vorgetragen von den Herren Kufferath (Pianoforte), C. Eckert (Violine) und Wittmann. Ueber den sehr gelungenen Vortrag der zuerst genannten beiden Stücke bedarf es keiner weiteren Versicherung, da er unter David's trefflicher Leitung nicht anders erwartet werden kann. Besonders hervorheben müssen wir aber doch die ausserordentlich schöne Ausführung des Adagio in dem Quintett von Mozart, wobei sich Herr Heinze jun. durch geschmackvollen, gesangreichen Vortrag der Klarinettpartie auszeichnete und nicht wenig zu der tiefen Wirkung des herrlichen Stücks beitrug. Besonderes Interesse erregten die Leistungen des Herrn Kufferath und C. Eckert. Beide junge Künst-

ler, zumal der Letztere, sind zwar schon öfter bei uns aufgetreten, nicht blos als Konzertspieler, sondern auch mit eigenen Komposizionen und haben immer viele verdiente Anerkennung gefunden; dessen ungeachtet war aber doch das Interesse für ihre diesmalige Leistung in gewisser Hinsicht ein neues und erhöhtes, da man zum ersten Male von ihnen den Vortrag eines klassischen Meisterwerkes, wie die Sonate von Beethoven, hören, und daraus einen Maassstab, weniger für ihre Virtuosität, als für ihre musikalische Bildung, die Selbständigkeit und Richtung ihres Kunstgeschmacks erhalten sollte. Liess sich auch bei der besonders thätigen freundlichen Theilnahme, welche Mendelssohn beiden schenkt, bei dem mächtigen Einflusse, den dessen Genialität und künstlerische Wirksamkeit auf seine ganze Umgebung, vorzüglich aber auf junge strebende Talente ausübt, mit vollem Rechte das Beste erwarten, so bleibt es für den wahren Kunstfreund doch immer sehr erfreulich, solche Erwartungen auch erfüllt zu sehen, zumal bei dem leidigen Virtuosentreiben unserer Zeit, das so selten wirkliche Kunstleistungen zu Tage fördert und durch seine einseitig glänzenden Erfolge nur zu leicht verderblich auf Kunst und Künstler einwirkt. Wir freuen uns daher auch um so mehr, sagen zu können, dass die Herren Kufferath und Eckert die schwierige Aufgabe glücklich gelöst haben. Ihre Leistungen waren sämmtlich sehr zu loben; der Vortrag der Sonate von Beethoven gelang besser noch, als das Trio von Hummel, das sehr brillant gespielt sein will und in dieser Hinsicht den strengsten Anforderungen nicht ganz genügte. In der Sonate hat uns besonders der Vortrag des Adagio und des letzten Satzes und hierbei wieder vorzüglich das Spiel des Herrn Eckert sehr befriedigt. Mögen diese jungen talentvollen Künstler zusammen rüstig weiter streben; was ihren Leistungen bis zu gänzlicher Vollkommenheit noch fehlt, werden sie sich gewiss bald zu eigen machen.

Das zwölfte Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, welches Donnerstag, den 14. Januar d. J., statt fand, wurde mit der Ouverture zu Preziosa von K. M. v. Weber eröffnet, die, sehr gelungen ausgeführt, grossen Beifall erhielt. Fräul. Schloss erwarb sich durch den Vortrag der Arie aus Nitocri von Mercadante „Numi che intesi mai" und der Arie aus Fidelio von Beethoven „Abscheulicher" lebhafte und verdiente Anerkennung, wobei wir nur den Wunsch aussprechen müssen, dass die geehrte Sängerin ihrer Stimme nicht zu viel zumuthen, besonders aber nicht so hoch liegende Partieen, wie die Arie aus Fidelio, öfter wählen möge, da diese ihre natürliche Stimmlage zu sehr überschreiten, da die hierdurch herbeigeführte grosse physische Anstrengung auf den Vortrag sowohl, als auf die Stimme nachtheilig wirken muss. Herr Diethe, erster Hoboist unsers Orchesters, trug ein von ihm komponirtes Divertissement für Hoboe vor; das Stück ist leicht und fliessend geschrieben, ziemlich gut instrumentirt, dankbar für das Soloinstrument und wurde mit schönem vollen Ton fertig und geschickt vorgetragen, so dass Herr Diethe als Komponist und Solospieler verdienten Beifall erhielt.

Den grössten Kunstgenuss verschaffte uns aber an diesem Abend Herr Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy durch den Vortrag des Pianoforte-Konzerts von L. van Beethoven (G dur, Op. 58). Es ist in der That ausserordentlich, welche hohe Vollendung alle Leistungen Mendelssohns an sich tragen, wie tief und lebendig sie wirken, auf Künstler nicht allein, sondern auf alle, die überhaupt Sinn und Gefühl für Kunst haben. Man muss selbst ihn sehen und hören, wie er am Instrumente sitzt, den Geist der Komposizion lebendig macht und ihm durch seine eigene Genialität neue Schwingen und Flügel gibt, um die grosse Wirkung davon ermessen zu können. Neben solchen hohen Kunstschöpfungen weichen alle Virtuosenleistungen unserer Zeit weit zurück. Meisterhaft entworfen und ausgeführt waren die freien Kadenzen im ersten und letzten Satze des Konzerts und duftig hingehaucht das in der Pianofortepartie so unbeschreiblich zarte, reizende Adagio. Doch wer vermöchte einzelne Schönheiten herauszuheben, zu analisiren, wo das Ganze so vollendet ist! wir haben daher dem hochgeehrten Meister nur zu danken für den herrlichen Genuss, und begreifen recht wohl den enthusiastischen Beifall, der ihn und seine Leistungen überall empfängt und begleitet, wie es auch diesmal war und immer sein wird.

Im zweiten Theile des Konzerts hörten wir zum ersten Male die Sinfonie von Fr. Lachner in D moll. Sie ist sehr glänzend instrumentirt und besonders in einigen Partieen für die Blasinstrumente ziemlich schwierig, wurde aber vortrefflich ausgeführt und erhielt im Ganzen lebhaften Beifall. Am meisten interessirte der erste Satz und das durch seine Motive, deren Benutzung und Instrumentirung anziehende Scherzo, wogegen das Andante und der letzte Satz hauptsächlich durch zu grosse Länge, an welcher überhaupt alle grösseren Komposizionen Fr. Lachners leiden, ermüden. Wir nehmen vielleicht bald Gelegenheit, uns ausführlicher über diese Sinfonie und das gewiss nicht geringe Talent ihres Komponisten auszusprechen.

Die zunächst folgenden Abonnement-Konzerte unter Mendelssohns Leitung sind nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit geordnet. Zwei dieser Konzerte, von denen das erste — Seb. Bach und Händel — das zweite — Jos. Haydn brachte, sind bereits vorüber und haben in jeder Hinsicht so ausserordentlich viel Schönes geboten und so hohes Interesse erregt, dass wir uns verpflichtet glauben, darüber ausführlicher sprechen zu müssen. †.

Zürich. Die hiesigen neuen Religionsstreitigkeiten geben auch den Künstlern Manches zu bedenken. In einer der letzten ordentlichen Synoden verbreitete sich Herr Dekan *Werdmüller* über das Missverhältniss der christlichen Religionsbildung zur allgemeinen Geistesbildung im Leben des Volkes. Dabei äusserte dieser Mann unter Anderm, was in der Allgemeinen Kirchenzeitung vom 27. Dezember 1840 ausführlich dargestellt zu lesen ist: Für Verbesserung des Kultus sei von der Kunst wenig zu erwarten; von einem kunstvolleren Gottes-

dienste ergriffen, wähne man oft seine religiösen Bedürfnisse befriedigt: es mache sich aber im Grunde nur die Genusssucht auch im Gottesdienste geltend. Das Meiste wirke die Begeisterung der einfachen Rede, das Gebet, das zum Ausdrucke des gegenwärtigen kirchlichen Bewusstseins umgebildet werden müsse; auch die Orgel sei nur nach Bedürfnissen und nicht allgemein zu empfehlen. — Jede redliche Meinung ist eines sorgsamen Bedenkens werth.

Dresden. Durch königliches Reskript vom 9. Dezember 1840 ist unser allgemein geehrter *Karl Lipinski* mit einer Zulage von 300 Thalern zu seinem früheren Jahresgehalt von 1200 Thalern als erster Konzertmeister der königl. Sächsischen Hofkapelle lebenslänglich bestätigt worden. An dieses überaus einflussreiche, jedem wahren Freunde der Musik unserer Stadt erfreuliche Ereigniss, das wir schon im Voraus als ein unausbleibliches anzusehen Ursache hatten, knüpfen wir noch die Nachricht, dass sich unser nun auf Lebensdauer angestellter erster Konzertmeister entschlossen hat, diesen Winter mit dem als Virtuosen hinlänglich gekannten Kammermusikus *Friedr. Kummer* u. s. w. öffentliche Quartettunterhaltungen einzurichten, deren vierte am 6. Februar Statt finden wird. Diese Quartettabende im Hôtel de Pologne sind so zahlreich besucht und wirken so ausserordentlich, dass der in der Regel stillere Genuss der Kenner an der lauten Freude der ergriffenen Versammlung wächst durch die erquickliche Bestätigung der Wahrheit, dass auch tiefere und folgerecht zusammengehaltene, nicht blos äusserlich prunkenden Effekt suchende Tongemälde auf alle gesunde Menschennaturen bei vorausgesetzt edlem und ungeschmücktem Vortrage mit einer Gewalt durchgreifen, die ohne Vergleich erwärmender und nachhaltiger ist, als irgend ein rauschender Schimmer es jemals vermag. Das Vergnügen der Versammlung an diesen werthvollen Darstellungen sinniger Meisterwerke war oft so gross, dass Lipinski, vom begeisterten Beifalle dazu aufgefordert, mehrere Tonsätze der Quartetten wiederholte. Dass der Sinn für echte Kunst dadurch sichtbar gehoben und veredelt wird, ist eben so gewiss, als unser Dank, den wir ihm und seinen Kunstgenossen hiermit darzubringen uns verbunden fühlen.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toskana.

Florenz (Teatro Pergola). Gerade vor dem Beginnen der Stagione autunnale ging ein neuer Maestro am musikalischen Horizonte auf, mit Namen *Alamanno Biagi*. Seine am 15. September gegebene erste neue Oper hiess: *I Petroniani e i Geminiani*, eigentlich das alte Buch La Secchia rapita, wozu bereits weil. Zingarelli und Maestro Celli die Musik komponirten. Jene von Zingarelli führte man vor mehreren Jahren auf der Mailänder Scala auf und wurde ausgelacht, jene von Celli ausgezischt, und die allerneueste von Herrn Biagi geniesst bereits der ewigen Ruhe.

Die eigentliche Stagione begann am 11. Oktober mit Poniatowsky's Giovanni da Procida (s. Lucca in der vorigen Stagione). Die Leser wissen bereits, dass dieser von hier gebürtige Principe Maestro, Dichter und Tenorsänger in einer Person ist. Diese von ihm komponirte und zugleich gedichtete Oper hatte hier natürlicherweise in der ersten Vorstellung einen ganz ausserordentlichen Zulauf, Beifall und Fuora's. Hauptsänger darin waren die Unger, Tenor Musich und Bassist Ronconi (Giorgio), die sämmtlich an den Ehrenbezeugungen des Maestro Theil nahmen. Dass es Zeitschriften gibt, welche die Musik dieser Oper sublim nennen, ist an der Tagesordnung. — Mercadante's Elena da Feltre machte am 3. November Fiasco, d. h. die Musik; die Unger, Musich und Ronconi wurde jedoch öfters beklatscht. In ihrer Benefizvorstellung des Barbiere di Siviglia hatte die Unger ein vollgepfropftes Theater und die glänzendste Aufnahme; ihr zur Seite sangen der Tenor Morini, Bassist Ronconi und die Buffi Luzio und Raffanelli.

(Teatro de' Solleciti in Borgo Ognisanti.) Zur Rolle des Marino Faliero liess man eigens den Bassisten Cesare Nanni aus Rom kommen, und begann mit dieser Donizetti'schen Oper am 23. September die Stagione. Herr Nanni war anfänglich allzubefangen und zog erst in der Folge etwas mehr an. Die Prima Donna Ciotti-Grossoni war die ausgezeichnetste und fand ebenfalls nachher eine schmeichelhafte Aufnahme in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Comprimaria Galleni, der Tenor Galli und Bassist Nanni ihr Möglichstes thaten. Sehr unglücklich ging es hierauf am 8. November in Rossini's Mosé, aus welchem Schiffbruche sich kaum die Ciotti rettete.

(Teatro della Piazza Vecchia.) Pacini's Falegname di Livonia fiel totaliter durch, was wahrscheinlich mit einem andern Sängerpersonal nicht der Fall gewesen sein würde.

(Teatro Cocomero.) Es begann die Stagione dell' autunnino (Herbstchenstagione, gewöhnlich im Dezember bis gegen Weihnachten), am 29. November mit Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Seci, Piombanti, Antonini, nebst den Herren Morini, Scheggi, Meini, Raffaeli sangen, und da Capo a fine applaudirt wurden. In der Folge gab man des andern Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo.

Musikalische Akademien wurden gegeben: 1) den 19. November im Saale der Società Filarmonica. *Erster Theil.* Ouverture aus Fidelio von Beethoven, Introduzion aus Donizetti's Marino Faliero, eine Cavatine vom Principe Giuseppe Poniatowsky, von der Unger allerliebst vorgetragen. *Zweiter Theil.* Eine der Gesellschaft von Fioravanti dedizirte Ouverture; Cavatine aus Rossini's Zelmira, vorgetragen vom Tenor Musich; grosse Fantasie für Pianoforte, komponirt und gespielt von Döhler; Duett aus Donizetti's Roberto d'Evreux, vorgetragen von der Unger und Herrn Musich. Alles fand mehr oder weniger starken Beifall und Döhler erregte Enthusiasmus.

2) Am 21. November bei Hof. *Erster Theil.* Duett aus Donizetti's Torquato Tasso, vorgetragen vom Dilettanten-Tenor Checcherini und Giorgio Ronconi; Duett aus den Capuleti (die beiden Damen Unger und Schubert); Pianoforte-Fantasie (Döhler); Quartett aus Rossini's Bianca e Faliero (die Damen Unger, Schubert, die Dilettanten Checcherini und Alessandro Franceschini). *Zweiter Theil.* Variazionen für Pianoforte und Violine (Döhler und Schubert); Romanze aus Donizetti's Maria di Rudenz (Ronconi); Arie von Auber mit obligater Violinbegleitung (Ehepaar Schubert); Duett aus Torquato Tasso (Unger, Ronconi). Beifall meist stürmisch.

3) *Döhler* gab am 15. Dezember eine musikalische Akademie im Theater Cocomero, zum Vortheile einer armen Familie. Den Beifall kann man sich leicht denken.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. № 6. 1841.

Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und Accompagnateurs.

Ausser einer nothwendigen allgemeinen Menschenbildung, wodurch sich jeder Künstler auszeichnen sollte, und namentlich ausser jener oft vernachlässigten Humanität, die sich keine lieblosen und parteiischen Aeusserungen über Kunstleistungen Anderer erlaubt, gegen Vorgesetzte sich nicht kriechend, sondern ergeben, und gegen seine Kollegen weder zu familiär noch zu stolz erweist, ist vom Violoncellisten, wie von jedem andern Orchestermitgliede zuvörderst *Pünktlichkeit* in seinem Berufe zu verlangen, wodurch sich Jeder nicht nur selbst ehrt, sondern auch seine Kollegen. Bei einem Orchester, wo Ordnung herrscht, soll eigentlich jedes Glied desselben eine Viertelstunde vor der anberaumten Zeit da sein, theils um sein Instrument gestimmt und in Ordnung gebracht, theils auch, um sich durch einen Ueberblick mit seinen vorliegenden Stimmen vertraut gemacht zu haben.

Starkes Stimmen sowohl Anfangs als namentlich auch zwischen den Sätzen ist höchst unpassend, denn der Eindruck, welchen ein Musikstück auf den Hörenden gemacht hat, wird dadurch zu sehr gestört. Hat sich im Verlaufe der Zeit ein Instrument verstimmt, so ist dem auf möglichst unbemerkbare Weise abzuhelfen. Paganini gab in dieser Beziehung ein rühmliches Beispiel, indem man es trotz der häufigen Umstimmung einzelner Saiten kaum bei ihm gewahr wurde. In den meisten Orchestern gibt die Oboe zum Einstimmen den Ton *A* an, welcher wohl der zweckmässigste sein dürfte. Manche alte Direktoren pflegten D moll anzuschlagen, woraus aber wohl kein wesentlicher Vortheil entspringen konnte. Das Erforderlichste ist und bleibt immer, dass die Blasinstrumentisten zuvörderst auf eine reine Stimmung halten und gemeinsam auf selbige hinwirken; denn den Streichinstrumentisten ist es leichter, sich mit jenen zu vereinigen.

Das Präludiren ist eine der unstatthaftesten Gewohnheiten. Jeder Dirigirende sollte dieses Uebel von der Wurzel aus zu verbannen suchen. Gewöhnlich ist es auch nicht blos einer, der sich darin versucht, sondern die Unart erweckt Nachahmung. Die Beweggründe hierzu sind so verschieden, wie die Tonarten, in welcher dieser und jener seinen Eifer zeigt. Berechnete aber mancher dieser Begeisterten den offenbaren Nachtheil, so würde er gewiss lieber seine Passagen in eigener Behausung üben.

Der Violoncellist muss, um sich in seiner Bogenführung frei bewegen zu können, theils auch wegen des Blattumwendens, welches durch die linke Hand geschieht, zur rechten Seite des Kontrabassisten sitzen. Beide müssen in harmonischer Eintracht ihrem Berufe mit der vollkommensten Pünktlichkeit nachzukommen sich bestreben, indem der Bass den Grundpfeiler des Ganzen vorstellt. Der erste Violoncellist eines Orchesters ist Anführer seiner übrigen Kollegen und der Bässe. Er muss durch seinen Berufseifer ein Vorbild seiner Fundamentalkollegen sein, Seine technische Fertigkeit muss der Ausübung aller vorkommenden Musikstücke entsprechen, seine Augen müssen stets getheilt auf seine Stimme und auf den Direktor fallen, während sein Gehör dem Sänger oder dem Solospieler und überhaupt dem Ganzen im Allgemeinen folgt. Ihm liegt auch nöthigenfalls die Behilflichkeit der reinen Einstimmung der Bässe ob.

In manchen Orchestern ist es gebräuchlich, dass die Violoncellisten aus einer Stimme spielen, eben so auch die Kontrabassisten. Sind besondere Stimmen für die Violoncells nöthig, und gestattet es der Raum, dass diese in einer Reihe vor den Kontrabässen Platz nehmen können, so möchte nichts dagegen einzuwenden sein; die seit lange herrschende Gewohnheit jedoch, dass ein Violoncellist und Kontrabassist aus einer Stimme spielen, bleibt immer die bessere. Der Grundton des Kontrabasses wird durch die nähere Vereinigung mit dem Violoncell deutlicher, das Zusammenwirken beider Oktaven tritt kräftiger hervor, und nächstdem hat auch das Blattumwenden auf diese Art nicht die nachtheilige Folge, dass es dem Kontrabassisten zur Last fällt, der ohnedies schon mit seinem kolossalen Werkzeuge zu thun hat und dieser Funkzion daher nur mit Unbeholfenheit entsprechen würde. Dass übrigens unter allen Umständen nur ein Vereinigungspunkt der sämmtlichen Violoncells und Kontrabässe und zwar in der Mitte des Orchesters sei, möchte wohl keinem Zweifel unterliegen.

Ein guter Orchester- und Quartettspieler zu sein, ist für die Kunst selbst verdienstlicher, als lediglich durch Solospiel zu glänzen; denn es gibt Beispiele, dass gute Orchesterspieler sehr wohl im Stande sind, ein Solo vorzutragen, während die gefeiertesten Virtuosen häufig Unfähigkeit zeigen, ein Quartett oder ein Orchesterstück gut zu begleiten. Beides im *höchsten Grad* zu vereinigen, ist kaum möglich; indessen bei guter Methode ist

Vieles erreichbar. Viel Orchesterspielen ist, wenn die tägliche Uebung, wodurch die Leichtigkeit erhalten werden kann, vernachlässiget wird, besonders schädlich für das Solospiel, im entgegengesetzten Falle aber ist es hinsichtlich der Kraft des Tones vortheilhaft.

Die wichtige Befolgung des Auf- und Abstriches der Geiginstrumentisten ist eine der vorzüglichsten Beachtungen, und es sollte daher namentlich der Vorspieler mit gutem Beispiele vorangehen, indem daraus nicht nur ein angenehmer Eindruck für's Auge hervorgeht, sondern dadurch auch die Kraft und Sicherheit der Ausübenden ungemein gewinnt und im Allgemeinen das gute Zusammenspiel eines Orchesters befördert wird; denn es sieht, besonders bei Kraftstellen und in Unisono's, doch herzlich schlecht aus, wenn namentlich bei den Violinen die Bogen nicht gleichmässig auf- und abgestrichen werden. Auch Solospieler, die sich dergleichen unerlaubte Freiheiten herausnehmen, und den Aufstrich mit dem Abstrich verwechseln, können dadurch den Akkompagnisten sehr in Verlegenheit setzen. Da häufig theils die ungleiche Zahl von Noten, theils auch die unrichtige Bezeichnung der Streichart diesen Uebelstand herbeiführen, so muss es ein jeder durch richtige Vertheilung des Bogenstriches immer dahin zu bringen suchen, dass auf den guten Takttheil der Abstrich kommt. Im geraden Takte ist dies leichter zu bewerkstelligen, als im ungeraden. Bei jedem Orchester ist daher eine gewisse Disziplin an ihrem Orte; denn richten sich z. B. alle Geiger nach dem Vorspieler und jedes andere Instrument nach seinem Anführer, so wird unfehlbar jene Einheit, jenes pünktliche Zusammentreffen erreicht, welches ein Orchester stets vortheilhaft auszeichnet.

Die Pflicht des Orchesterspielers bei Oratorien, Sinfonieen, Ouverturen, Opern u. s. w. und die des Akkompagnisten der Gesangstücke und Solopieçen bei Konzerten, bei Quartetten u. s. w., besteht hauptsächlich darin, jeder Note ihr Recht widerfahren zu lassen und die Zeichen des Ausdrucks, namentlich *f.*, *p.*, *cresc.*, *decresc.* u. s. w. genau zu befolgen. Es ist z. B. eine üble Gewohnheit, einer langen Note am Ende noch einen Nachdruck zu geben. Es liegt ferner auch ein bedeutender Unterschied in der Ausführung von Noten und Figuren, die sich auf dem Papier ganz gleich sehen. So lassen sich z. B. die vier Noten bei *a* mit schroffem Ab- und Aufstrich im *Forte*, und mit sanfterer Wendung des Bogens im *Piano* ausführen. Die Noten bei *b* werden getragen, d. h. der Zeigefinger der bogenführenden Hand gibt jeder Note einen Druck, ohne jedoch nach demselben die Haare von den Saiten zu entfernen. Sind solche Noten aber blos mit Punkten bezeichnet, so können sie gleichsam wie Achtel *c* exekutirt werden. Bei *e* wird das erste und dritte Viertel kurz abgestossen und der Bogen wird, wie es die Pause verlangt, etwas von den Saiten abgewendet; bei *f* hingegen wird das Viertel mit dem Punkt so > markirt und das folgende Achtel kurz abgestossen. Genaue Berücksichtigung wegen der Geltung der Noten verdienen Stellen wie bei *g* und *h*; sie sind übrigens in der Ausführung jener Figur *f* gleich.

a. b. c. d.

e. f. g. h.

Es ist von dem Akkompagnisten auch ein grosser Fehler, wenn er eine Fermate über die Gebühr aushält, denn was bleibt alsdann dem Solospieler oder dem Sänger noch übrig? Der Akkompagnist muss seine Funkzion mit der möglichsten Exaktheit und Zartheit vertreten, er muss den Soloisten stets hören, ihm genau im Tempo folgen und sich auch in Stärke und Schwäche des Tones nach ihm richten. Er muss, seine untergeordnete Stellung berücksichtigend, demungeachtet dem Ganzen durch seine Grundtöne eine Haltung zu geben wissen, und es da, wo es erforderlich ist, auch an Feuer nicht fehlen lassen, ohne jedoch den Solisten zu beeinträchtigen; denn nichts ist wohl für den Solospieler oder Sänger unerträglicher, als eine halbschlafende Begleitung. — Den Geist und Karakter eines Tonstücks genau auffassen, ist Haupterforderniss des Orchesterspielers, und sich in die Manier der Sänger und Virtuosen finden, ist das Verdienst der Akkompagnirenden; Beides ist keine leichte Aufgabe. Die Noten ohne Gefühl, ohne Sinn und Ausdruck abspielen, heisst mit der Kunst im Widerspruche stehen, und mit Unbeholfenheit begleiten heisst den Sänger u. s. w. an den Pranger stellen. Ein Orchesterstück, z. B. eine Sinfonie zu exekutiren, ist, namentlich für die Partei des Violoncells, die Soli's abgerechnet, insofern leichter als eine Gesangpieçe oder ein Instrumentalkonzertstück zu begleiten, als das vorgeschriebene Tempo durch den Dirigenten oder Vorspieler gewissenhaft gehalten werden muss, und man, um seine Stimme gut auszuführen, hauptsächlich nur auf diesen und auf die Noten zu sehen hat. Es wirkt hier das Ganze im Vereine; es ist nur ein Ziel, nach welchem Alle streben, so dass man die Sinfonie eine rein gesellschaftliche Unterhaltung der verschiedenen Instrumente unter sich mit Recht nennen könnte. Die Partie des Violoncells bei Konzert- und Gesangstücken ist vor Allem deshalb schwieriger, weil der Bass häufig Noten vorzuschlagen hat, nach welchen sich die übrigen Begleitenden zu richten haben, weil sie das Tempo bestimmen; sodann ist es aber auch nicht leicht, jedem Solospieler und Sänger bei ihren ewigen Rückungen des Tempo's u. s. w. ganz exakt zu folgen; selbst bei hinreichender Theorie sowohl, wie bei der grössten Aufmerksamkeit ist leicht zu fehlen. Gesangpieçen sind indessen insofern leichter zu begleiten, als Solo's für Instrumente, weil bei jenen die Singstimme entweder durch Noten oder durch Worte angegeben ist, und weil dergleichen meist auch taktirt werden.

In unserer jetzigen Zeit ist es daher unerlässlich, sein Instrument so in der Gewalt zu haben, dass man alles Vorkommende ohne Mühe und Anstrengung auszuführen im Stande ist; denn wir leben bekanntlich leider in einer Zeit wo *ad libitum*, *a piacere*, *col canto* u. d. m.

so herrschen, dass man auch keinen Takt davor sicher sein kann. Alles wird dadurch verstümmelt. — Wie schändlich werden die grossen Meister, die sich nicht mehr über diesen Unfug beklagen können, gemissbraucht! und — was gewinnt die Kunst dabei?

Im *forte*, *ff.*, *f assai* u. s. w. kann sich die Tonkraft im höchsten Grad entfalten. Sie kann schon wegen der Blasinstrumente und namentlich wegen der Trompeten, Hörner und Posaunen nie zu stark sein.

Im *meno f.*, *mezzo f.*, *sf.*, *p.*, *pp.* hingegen ist jeder verbunden, seine Quantität des Tones mit der der Uebrigen gleich zu stellen, ob es gleich das ganze Akompagnement nicht beeinträchtigen möchte, wenn der Bass mitunter (d. i. am rechten Orte!) etwas dominirend einherschritte; es dürfte dieses besonders bei Stellen anwendbar sein, wo der Bass die Grundnote der darauffolgenden Harmonie anschlägt.

Beim *crescendo* und *decrescendo*, wodurch sich ein Orchester auszeichnen kann, ist die Zu- und Abnahme der Tonkraft genau zu berechnen. Hier können unstreitig unter den Streichinstrumenten die Bässe am meisten wirken. Gewöhnlich begeht man aber den Fehler, zu bald zu crescendiren —; geschieht es aber immer *merklicher*, je näher man zum Fortepunkt schreitet, so wird auch der Effekt um so sicherer erreicht.

Sehr häufig kommen Decrescendo-Zeichen (>) selbst auch bei kürzeren Noten vor, durch welche jedoch die Komponisten nur die Noten mehr markirt vorgetragen wissen wollen. Dass dieser Satz faktisch ist, beweist der Gebrauch dieser Zeichen auch in Pianostellen.

Bei Rückungen des Zeitmaasses, *ritardando* oder *stringendo*, hat sich jeder ganz genau nach dem Direktor oder Vorspieler zu richten, denn der Zweck bleibt sonst, namentlich wenn die Harmonieen dabei wechseln, unerfüllt.

Für jeden Musiker sind theoretische Kenntnisse höchst zweckmässig, vorzüglich aber für den Violoncellisten; denn ein Rezitativ, wie es früher bei der italienischen Oper üblich war, durch Akkorde zu begleiten, erheischt wenigstens die nöthigste Wissenschaft der Harmonie. In ältern Oratorien, welche zum Heil der wahren Kunst unsterblich fortleben, wird auch jetzt noch verlangt, dass die Rezitative in Verbindung mit dem Pianoforte und Kontrabass vom Violoncell begleitet werden.

Transunto de' Decreti della Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma, sotto l'invocazione di Santa Cecilia, confermati in varie epoche, e ridotti in forma di Statuto dai Sommi Pontefici Innocenzo XI., Clemente XI., Pio VI. e Pio VIII. Roma, 1840, nella Stamperia Perrego-Salvioni. 32 S. in 8. (Im Oktober bekannt gemacht.)

Die im Jahre 1566 unter dem Pontifikat Pius 5. entstandene, darauf im Jahre 1584 vom Papste Gregor 13. bestätigte und mit Privilegien versehene Accademia di Santa Cecilia hat zum Protektor einen Kardinal aus der römischen Kirche und einen ausgezeichneten Prälaten vom päpstlichen Hofe, mit dem Titel Primicerio, als unmittelbaren Obern und Direktor.

Einiges der in angezeigter Schrift enthaltenen Dekretensammlung dieser Akademie möge hier auszugsweise Platz finden.

4. Januar 1658. Einstimmig wurde beschlossen, ein stabiles Lokal für die Kongregazion zu wählen. Jedes Mitglied musste monatlich einen Groschen, und wenn es ein Kapellmeister war, einen Julius (Giulio) bezahlen.

5. Oktober 1661. Die ausübenden und bedürftigen Mitglieder, die von nun an in ihrer Krankheit von der Kongregazion unterstützt werden wollen, müssen dem Sekretär ein vom Arzte der Kongregazion ihnen ausgestelltes Certificat übersenden, worauf er für das Uebrige sorgen wird.

16. Juli 1663. Man soll aus einer Anzahl Mitglieder eine Congregazione Segreta bilden, die alle vierzehn Tage sich versammelt, um über die Interessen der Gesellschaft zu wachen und ihren Beschluss dem Direktor mitzutheilen. Diese geheime Kongregazion besteht aus dem Primicerio, Segretario, Camerlengo, den vier Guardiani (Aufsehern), Prefetti, Sindaci und Infermieri (Krankenbesucher), aus welchen vier Räthe mittels Mehrheit der Stimmen gewählt werden.

19. November 1665. Für die Seelen der verstorbenen Mitglieder soll jährlich nach dem Feste der heiligen Beschützerin eine Todtenmesse abgehalten werden.

18. Juni 1670. In die Gesellschaft werden blos aufgenommen die zu Rom aktiven Kapellmeister, Organisten, Sänger und bekannten Instrumentisten; Ausländer haben sich wegen der Aufnahme an Monsignor Primicerio zu wenden. — Keine Versammlung kann ohne die Anwesenheit des Kardinals Protektors und Monsignor Primicerio Statt finden.

3. Juli 1674. Die Gesellschaft soll vier erste Repräsentanten, unter dem Titel Guardiani, welche die Aufsicht über den Geschäftsgang der Kongregazion haben, wählen, und aus einem Maestro, Organisten, Sänger und Instrumentisten bestehen. — Der Sekretär ist mit allen Akten der Kongregazion beauftragt, die er unterzeichnet u. s. w. — Der Camerlengo kassirt die Einkünfte der Kongregazion ein. — Die beiden Sindaci haben die Revision über die Rechnung des Camerlengo. — Die vier Infermieri, oder Krankenbesucher, sorgen für die dürftige Klasse der Kongregazion. — Die Zahl der Räthe soll zwölf sein, die aus den Maestri, Organisten, Sängern und Instrumentisten gewählt werden. Zwei in derselben Kapelle Dienst thuende Individuen können nicht gewählt werden. Die Guardiani, der Sekretär und Camerlengo, deren Amt aufhört, werden von Rechtswegen Consiglieri in einem folgenden Jahre. Zwei Mitglieder, unter den Namen Prefetti, ordnen das Fest der heiligen Beschützerin, welches mit dem grössten Glanze gefeiert werden soll (in der Folge wurde die Zahl dieser Präfekten vermehrt).

22. September 1684. Jeder, welcher in die Congregazione Segreta aufgenommen wird, muss schwören, ihre verhandelten Geheimnisse Niemanden, sogar den ab-

wesenden Mitgliedern dieser Congregazione Segreta nicht, zu offenbaren.

4. Juli 1689. Jede Person, sowohl geistliche als weltliche, welche in den Kapellen und Kirchen Roms Musik ausübt, muss die Statuten, dermaligen und noch zu machenden Dekrete der Kongregazion genau beobachten, widrigenfalls unterliegt sie einer Geldstrafe (von diesem Dekrete sind jedoch die Musiker der päpstlichen Kapelle ausgenommen).

17. Mai 1709. Kein Musiker oder Instrumentist kann ohne Erlaubniss der hierzu bestimmten vier Kapellmeister Musik in den Kirchen Roms machen.

5. Juli 1720. Die vom Mitgliede Domenico Borgiani der Gesellschaft hinterlassene Erbschaft von einigen Häusern wird nicht angenommen.

16. Oktober 1733. Die vom verstorbenen Mitgliede Francesco Gaetano De Rossi hinterlassene Erbschaft wird angenommen.

18. Juli 1741. Jeder, welcher das Kapellmeisteramt ausüben will, muss in der festgesetzten Form im Kontrapunkt und Kirchengesange geprüft werden. — Jedes Mitglied bezahlt jährlich, als Kapellmeister oder der geheimen Kongregazion angehörend, zwei Testoni, alle übrigen einen Testone.

14. April 1747. Kein Kapellmeister kann in jener Kirche Musik machen, wo bereits ein fixer oder patentirter Kapellmeister sich befindet, bei Strafe, ein ganzes Jahr sein Amt nicht ausüben zu dürfen; es sei denn, dass eine andächtige Privatperson den Kirchendienst feiern wollte. — Sobald ein Kapellmeister das Geld für die gemachte Musik empfangen hat, muss er die Sänger und Instrumentisten für ihre geleisteten Dienste befriedigen, sonst verliert er auf der Stelle sein Kapellmeisteramt; jeder Virtuos, der nachher unter ihm wirken wird, unterliegt einer verhältnissmässigen Geldstrafe.

16. November 1751. Alle aktiven Kapellmeister müssen hiervon in Kenntniss gesetzt werden. — Am Cäcilientage müssen alle Professori ihren jährlichen Beitrag darbringen, widrigenfalls wird man streng nach dem Inhalt des Statuts gegen sie verfahren.

10. September 1767. Kein Kapellmeister kann den andern auf unerlaubte Weise der von ihm zu machenden Musik berauben, bei Strafe, ein oder mehrere Jahre seines Patentrechts verlustig zu sein.

24. Januar 1776. Auf Befehl des Papstes Pius 6. muss das unterm 14. April 1747 erlassene Dekret genau beobachtet werden.

21. Februar 1793. Zum Cäcilienfeste werden in der geheimen Kongregazion sechs Maestri vorgeschlagen, davon drei nach dem Loose herausgezogen. — Die Namen aller Mitglieder müssen auf einer im Saale des Archivs enthaltenen Tafel ersichtlich sein. — Wer nicht pünktlich in der vorgeschriebenen Zeit bei der allgemeinen oder geheimen Versammlung, ohne gerechte Ursache, eintrifft, bezahlt ein Pfund Wachs zum Vortheile der Kongregazion. — Die Kapellmeister müssen zum Vortheil der Kongregazion monatlich fünf Bajocchi (etwa 18 Kreuzer) und die Professori 2½ Bajocchi bezahlen. — Niemand kann die an ihn gemachte Einladung der Dienstleistung zum Feste der Schutzheiligen zurückweisen. — Die Kapellmeister müssen den ausübenden Künstlern in den Kirchenmusiken für jede Funkzion nicht weniger als drei Paoli, und in jeder neuen Musik vier Paoli bezahlen. — Niemand darf zur Kirchenmusik verwendet werden, der nicht ein Mitglied der Kongregazion ist.

7. Oktober 1793. Von nun an werden jährlich zwei Tage im April und September zum Examen der aufzunehmenden Mitglieder festgesetzt.

23. Juli 1804. Man trachte, eine Benefizvorstellung im Theater zum Vortheile der nothleidenden Mitglieder der Gesellschaft zu erhalten.

Die in den folgenden Jahren erlassenen Dekrete beziehen sich meist auf Abschaffung der eingetretenen Missbräuche. — In jenem vom 1. August 1835 heisst es unter andern, dass alle Ehrenmitglieder dieselben Privilegien der durch Prüfung Aufgenommenen geniessen.

1. Dezember 1835. Die am Feste der Heiligen veranstaltete Musik muss rein kirchlichen Styls sein. — Die Kongregazion hat bei den barmherzigen Brüdern einige Betten zu ihrer Verfügung, bei Gelegenheit der Erkrankung eines armen Mitgliedes.

12. Dezember 1836 bestimmt die Taxe zur Aufnahme, den jährlichen Beitrag zum Heiligenfest, für die Professori, Ehren- und auswärtige Mitglieder, von ungefähr anderthalb bis fünfthalb römischen Thalern (Schreiber dieses, Mitglied der Kongregazion, weiss von dieser Taxe nichts).

Die folgenden Dekrete, bis 19. Juli 1840, beziehen sich auf die innere Organisazion der Gesellschaft.

NACHRICHTEN.

Sigismund Thalberg.

Leipzig, den 9. Februar 1841. Kein Virtuos der neuesten Zeit besitzt mit grösserem, vielleicht auch nur mit gleichem Rechte den ausgebreitetsten, ehrendsten Ruf, keiner darf sich rühmen, überall für seine Leistungen ein gleich empfängliches Publikum, und bei demselben gleich grosse, durch Nichts getrübte Anerkennung gefunden zu haben, als Thalberg. Auch diese Blätter haben schon früher oft Gelegenheit genommen, zur Verbreitung desselben beizutragen durch aufrichtige Anerkennung der in der That ganz ausserordentlichen Leistungen, welche ihn begründen, und die durch ihre unverkennbare, siegende Meisterschaft alle die bedauerlichen Mittel entbehrlich machen und gemacht haben, welche heutzutage nur zu oft angewendet worden sind, um öffentliche Aufmerksamkeit da zu erregen, wo sie durch die Leistungen allein gewiss nicht erregt worden wäre. Wer Thalberg auch nur einmal gehört hat, wird gern zugestehen, dass seine Virtuosität die vollendetste ist, welche man sich denken kann; die vollendetste besonders deshalb, weil sie die Wirkung hervorbringt, welche nur wahrhaft Vollkommenes hervorzubringen vermag, nicht Staunen über die Schwierigkeit, sondern Freude

über die Schönheit der Leistung. Nichts stört bei ihm diesen wohlthuenden Eindruck; und wenn wir schon früher Thalberg, den Virtuosen, allen neuern berühmten Virtuosenerscheinungen vorzogen, so sind wir in dieser Meinung nur noch bestärkt worden durch die Leistungen, welche wir gestern hier von ihm zu hören Gelegenheit hatten. Auf einer Kunstreise nach Polen und Russland begriffen, die ihm leider nur sehr kurzen Aufenthalt bei uns erlaubte, hatte Thalberg ein eigenes Konzert zu geben nicht beabsichtiget; um aber den vielen dringenden Wünschen, ihn zu hören, zu entsprechen, spielte er gestern, Montag, den 8. Februar, im Gewandhaussaale in einem deshalb veranstalteten Konzert zum Besten des hiesigen Musikerpensionsfonds und machte sich so doppelt verdient um Künstler und Kunstfreunde. Wie natürlich war der Beifall ausserordentlich. Der glänzendste Applaus empfing den geehrten Künstler bei jedem Auftreten und folgte jeder seiner Leistungen auf wirklich enthusiastische Weise. Die von ihm vorgetragenen Stücke, sämmtlich ohne Orchesterbegleitung, waren: Serenade und Menuett aus Don Juan (variirt); Final-Septett aus Lucia di Lammermoor; grosse Etude in A moll, und Caprice über Themen aus Sonnambula; Alles neue eigene Komposizionen, zwar in Anlage und Form von Thalberg's frühern Konzertstücken nicht verschieden, aber voll interessanter, glänzender Effekte, die die beabsichtigte Wirkung nie verfehlen werden. Am meisten enthusiasmirte der Schluss der Serenade und Menuett aus Don Juan und die Etude in A moll, welche Thalberg, den allgemeinen Wünschen entsprechend, am Schlusse des Konzerts wiederholte. Beide Stücke zählen wir unbedingt zu den brillantesten, die wir kennen; in der Etude beruht die Hauptwirkung auf einer Art Tremolo, das von beiden Händen in ununterbrochener Abwechselung auf den Tönen des Hauptmotivs, inmitten der breitesten und schwierigsten Harmonieführung, hervorgebracht wird und das Motiv selbst ungefähr auf dieselbe Weise fortführt, wie dies in dem berühmten Tremolo für Violine von Beriot geschieht. In allen Stücken sind wieder die unglaublichsten Schwierigkeiten vorhanden; dabei ist aber Alles so geschickt, fein und geschmackvoll gemacht, Alles so natürlich und fliessend geschrieben, dass es nothwendig selbst auf strenge Musiker freundlich wirken muss. Hört man nun aber diese Sachen von dem Meister selbst in hoher unübertrefflicher Vollkommenheit, so begreift man recht wohl den verführerischen Eindruck, den solche Produkzionen auf den Sinn und Geschmack des Publikums machen und der in neuester Zeit der Virtuosität im Allgemeinen eine leider zu einseitige Richtung gegeben hat. Doch wir können uns hier in dieser kurzen Anzeige auf eine Erörterung hierüber nicht einlassen, zu der vielleicht Anderes bald Gelegenheit gibt; nur die Ueberzeugung wollen wir noch aussprechen, dass Thalberg als Virtuos bis jetzt noch von Keinem erreicht, am wenigsten aber übertroffen sein dürfte. — Ausser den Produkzionen Thalberg's enthielt das Konzert noch zwei Arien von Donizetti und Mozart aus Figaro, gesungen von Fräulein *S. Schloss*, und die Ouverturen zum Freischütz und zu Fidelio (E dur), die sämmtlich gut vorgetragen und mit vielem Beifall aufgenommen wurden. †.

Herbstopern (1340) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz. Die hiesige Rivista Musicale wird regelmässig zweimal monatlich mit musikalischen Beilagen ausgegeben; ist aber im Ganzen, wie bereits gemeldet, ein ärmliches Ding.

Die *Unger*, die nach Verona abgereist ist, wird künftige Fastenzeit wieder hier auf dem Theater Pergola mit Moriani singen, darauf im Frühling eine Kunstreise nach Teutschland antreten.

Assisi (Eröffnung des Theaters Metastasio). Auch diese Geburtsstadt des heiligen Franciscus, bekannt durch ihre hübsche Lage und Klöster, mit kaum 4000 Einwohnern, will des grossen italienischen Labsals, der Oper, nicht entbehren. Die Prima Donna assoluta Griffini, die Altra Prima Donna oder Comprimaria Zacconi, Tenor Borioni und Bassist Linari-Bellini waren kein zu verachtendes Ensemble, besonders die Griffini vom Mailänder Konservatorium, die sich stets Ehre macht; die Zacconi singt leidlich mit einer schwachen Stimme; Borioni und Linari-Bellini sind nicht neu in der Profession, weswegen die Zuhörer mit ihrem Geklatsche viel Spektakel machten. In der ersten Oper, Emma di Antiochia von Mercadante, fanden die hiesigen Bewohner und die aus den umliegenden Gegenden herbeigelaufenen Neugierigen sublime Gesänge und wahre Philosophie, oder keins von beiden und Gesangsarmuth; in der zweiten Oper, Ines di Castro, von Persiani, nahm man vorlieb mit der Bravour der Sänger.

Arezzo (Teatro Petrarca). Lanari Impresario: gutes Zeichen. Engagirt: die beiden wackern Prime Donne Amalia Mattioli, Teresa Cresci, Tenor Corelli und Bassist Ottolino Porto, eine gar nicht üble Gesellschaft, die sich in den beiden Donizetti'schen Opern Belisario und Marino Faliero so viel Ehre machten, dass sogar Lanari auf die Szene gerufen wurde.
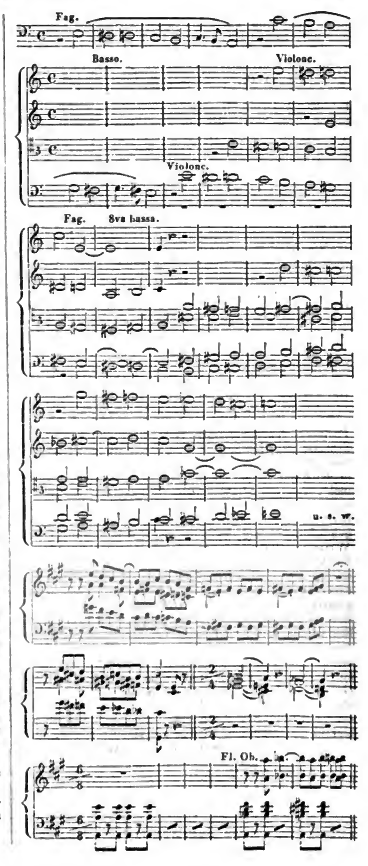
Siena. Die im Sommerberichte angezeigte wenig bekannte Gesellschaft setzte ihre Vorstellungen mit Ricci's Esposti fort, welche Oper ziemlich gefiel. Der Buffo Leopoldo Cini hatte darauf am 6. Oktober seine freie Einnahme mit derselben Oper, worin er noch aus Donizetti's Convenienze Teatrali die Arie der Mamma Agata und ein Duett zwischen dieser (versteht sich als Mann in Frauenkleidern) und Corilla (der Prima Donna Polissena Goldini) mit vielem Beifall und Furore vortrug.
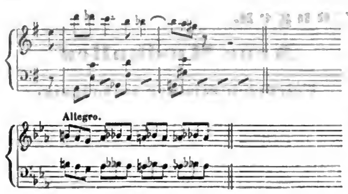
San Sepolcro. Grossen Erfolg hatte die Lucia di Lammermoor, meist der Protagonistin Asdrubali wegen, die mit ihrer starken Stimme Alles erfreute; aber auch der Tenor Ferrari und Bassist Gori trugen zum Gaudium das Ihrige bei.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Carignano). Die Stagione begann schon gegen Ende August mit Rossini's Assedio di Co-

rioto und einem Fiasco. Die Prima Donna Moltini und Tenor Deval fanden einigen Beifall, Bassist Badiali, in welchen die Turiner rasend verliebt sind, war allein der Ausgezeichnetste. Donizetti's Torquato Tasso, worin die Granchi, Deval, Badiali und Savio sangen, wurden am 22. September halb ausgezischt und halb beklatscht. Badiali (Titelrolle) wie oben, die Granchi entsprach nur wenig der Rolle der Eleonora, Professor Savio konnte in der Rolle des Don Gherardo mit der Stimme nicht fort, und Deval liess zuweilen unangenehme Töne hören. Auf den Torquato folgte die neue Oper *L'Aretino* (nach einem abscheulichen Drama der Herren Dumanoir und Dupaty, von Herrn Giacchetti bearbeitet), vom Maestro *Speranza*, worin die Moltini, die Shaw, Deval, Badiali und Torre sangen, und fand, wegen gänzlichen Mangels an Neuheit und auffallender Reminiszenzen, keine günstige Aufnahme. Das war ein Lärm auf der Bühne! Zuerst lief Donizetti aus den Kulissen hervor, zog den am Klavier sitzenden Maestro Speranza am Rock, und verlangte das ihm gestohlene Duett aus der Lucia; bald darauf sprang Bellini herbei und verlangte seinen Chor aus der Sonnambula, Donizetti packte den Maestro abermals wegen entwendeter Motive aus dem Elisir und Furioso; nun lief Coppola heraus und schrie: wer hat die Nina beraubt? Bellini wünschte zu wissen, wer an Romeo's Cavatina Hand angelegt, die Zuhörer stutzten gewaltig, da trat auf einmal Rossini mit seiner angeborenen schelmisch lachenden Miene auf die Bühne, und sagte: Oh bella! wozu der Lärm? klage ich auch nur im Geringsten über das Terzett aus der Gazza ladra?.... Da ging aber erst das Schimpfen der Uebrigen recht an, verhallte jedoch plötzlich, wie eine Aussicht in einer Zauberlaterne, durch den starken Anschlag eines gräulichen Akkords im Orchester. — Mit all diesen Plagen erhielt sich die Oper nicht; die Sänger, besonders der Liebling Badiali, hatten keine Gelegenheit, sich hervorzuthun; am allerschlechtesten bedient war der Bassist Torre, der gleich nach dem ersten Akt begraben wird. Dass indessen Zeitschriften, denen Herr Speranza seine Abonnementstaxe u. s. w. richtig verabfolgt, die Aufnahme ganz anders beschrieben, den Maestro sogar mit Lob überschüttet haben, ist bei uns an der Tagesordnung; die dadurch hintern Licht geführten Impresarj sind zu bedauern. Handelt es sich bei solcher Gelegenheit um Maestri, die mit wenig Talent doch ziemliche Kenntniss in der Komposizion besitzen, so hat man dabei ein Aug' zuzudrücken; werden aber in öffentlichen Blättern Maestri in Himmel erhoben, die gar keine Idee von musikalischer Grammatik haben, dann sieht das Ding zu arg aus. Leider gibt es hier zu Land solcher Individuen nicht wenige, und es lohnt sich wahrlich der Mühe, hier einige Beispiele aus der unlängst für eins der ersten Theater Italiens von einem solchen Helden komponirten Oper anzuführen. Das erste, sogar gelehrt scheinende Beispiel, ist ein echtes Quinten-Muster und verdient, dass man es auf dem Pianoforte sich vorspielt; die übrigen Beispiele werden die Verständigen nach Belieben beurtheilen.





und so viele andere Beispiele. Das Schönste bei der Sache ist, dass dergleichen Helden, erst nachdem sie eine, ja mehrere Opern, selbst für grosse Theater geschrieben, und für grosse Maestri ausposaunt werden, doch so viel Talent besitzen, einzusehen, dass sie gar nichts wissen, und ernstlich daran denken, die Komposizion zu studiren. Wie viel Komposizionslehrer aber wie ein Albrechtsberger, Seyfried, Reichardt u. A. hat Italien aufzuweisen? .... Keinen einzigen, und so ist es denn besser, von dieser unangenehmen Digression im Text fortzufahren. — Die letzte am 12. November gegebene Oper war ebenfalls neu, noch dazu von einem nagelneuen Maestro Namens *Teodolo Mabellini* aus Pistoja, Schüler Mercadante's. Die Oper hiess *Rolla*, abermals vom Dichter Giacchetti aus einem französischen Drama entlehnt, das in der italienischen Uebersetzung auf italienischen Bühnen, wegen einiger gelungenen Situazionen und sogenannten Theatraleffekte zur Oper benutzt wurde. Dieser Rolla, armer Bildhauer und eine unentschlossene wunderliche Person, verfertigt im 16. Jahrhundert die Statue der heiligen Cäcilia, wozu er seine heimliche Geliebte von adeliger Familie als Muster nimmt, für die öffentliche Ausstellung; hält sie aber versteckt und verschliesst sich dadurch selbst den Weg, auf dem er nach Reichthum und Ruhm strebt. Hierauf beruht die ganze Akzion des Stückes, welches noch sonderbarer damit endigt, dass, nachdem die Statue von Michel Angelo den Preis erhalten hatte, sie von Rolla zerbrochen wird, damit sie Niemand sehe, besonders der Marchese Appiani, sein Nebenbuhler, der die Eleonora (so heisst die Geliebte) heirathet, und worüber Rolla vor lauter Herzbruch stirbt. Herr Mabellini, der, wie oben bemerkt, ein Schüler Mercadante's ist, auch dessen Miniatur und Nachahmer beurkundet, also harmoniereicher als seine jungen Kollegen, aber gesangsarmer, hat nicht einmal eine einzige hübsche, reizende, entzückende, wollüstige Kabalette aufzuweisen; die langsamen Tempos sind meist zu lang; im Ganzen herrscht also viele Einförmigkeit; der erste Akt hat auch eine Polacca, die zur Situazion wie eine Faust auf's Auge passt. Indess, die Musik weicht vom alltäglichen Brote ab und machte Glück. Von den Sängern sang die Moltini ausdrucksvoll; die Gabussi in Männerkleidung behandelte ihre Rolle mit etwas übertriebener Akzion, doch allerliebst; Badiali (Protagonist) sang mit Kraft und Leidenschaft, zuweilen aber etwas fad; Deval's Stimme gefällt immer, und Torre, welcher den Michel Angelo machte, sah aus wie der Comendatore im Don Juan.

Savigliano. Donizetti's Lucia di Lammermoor, Ricci's Scaramuccia und Chiara di Rosenberg, sammt ihren Hauptpfeilern, nämlich die De Pauw, Tenor Olivieri und Bassist Giancarlo Casanova, passirte die Breter mit gutem Erfolge, und befriedigte die Zuhörer dergestalt, dass sie noch jetzt, im Dezember, davon sprechen.

(Fortsetzung folgt.)

Halle a. d. Saale. Der Thätigkeit unserer Singakademie unter Leitung des Musikdirektors *Georg Schmidt* verdanken wir seit der Zeit unsers letzten Berichtes vom 19. Oktober 1840 die Aufführung des Oratoriums „Samson" von Händel, dann zur Gedächtnissfeier der Verstorbenen am 21. November Abends in der erleuchteten Marktkirche: 1) Choral von Eccard; 2) Motette von Seb. Bach: „Ich lasse dich nicht"; 3) Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt"; 4) Bach's Kantate: „Gottes Zeit"; 5) Psalm aus Gmoll, von Mendelssohn. — In den veranstalteten Konzerten des Herrn Musikdirektor Schmidt hörten wir Beethovens Cmoll-Sinfonie, Spohr's Weihe der Töne, und die Sinfonie von Schubert, welche so allgemein ansprach, dass im nächsten Konzerte die Wiederholung derselben gewünscht wurde. Ferner wurden die Ouverturen zu Egmont und zum Sommernachtstraum gegeben. Im zweiten dieser Konzerte erfreueten wir uns der talentvollen Sängerin Fräulein *Schloss* aus Leipzig in einer Arie von Mozart und einer von Donizetti, worin sie sich allgemeine Anerkennung erwarb. Herr Musikdirektor Schmidt spielte das sechste Violinkonzert von Spohr, und mit seinem Schüler, Hugo Zahn, der kaum 12 Jahre zählt, mit dem lebhaftesten Applaus eine Concertante von Kalliwoda. Die Quartettunterhaltungen überzeugten uns auf's Neue, dass Herrn Musikdirektor Schmidt's Vortrag sich namentlich dieser Musikgattung zuneigt. Wir sehen einem neuen Zyklus entgegen. — Das Konzert des Herrn Gesanglehrer *Nauenburg* zeichnete sich durch Zusammenstellung patriotischer Lieder aus, von welchen das Königslied, komponirt von Neithardt und vorgetragen vom Konzertgeber, den Sieg davon trug. Kreutzer's und Bank's Komposizionen des Liedes „Der teutsche Rhein," so wie Spohr's Soldatenlied aus Jessonda waren tüchtig einstudirt und wurden von einem sehr stark besetzten Chore ausgeführt. Zwischen diesen Gesängen trugen die Mitglieder des Orchesters, die Herren *Kabisius* und *Stöckel*, ein Duett für Violine und Violoncell von Kummer und Schubert vor. *Ole Bull* hat hier in zwei Konzerten grossen Enthusiasmus erregt und versprochen, eine Quartettunterhaltung zu arrangiren, wonach sich unsere Musikfreunde sehnen, um ein bestimmteres Urtheil über das Spiel dieses so verschieden beurtheilten Meisters zu erlangen. Darin sind nun unsere Hoffnungen getäuscht worden. Ole Bull hat es nicht auszuführen vermocht, bevor er unsere Umgegend verliess. Noch gab Herr Jul. Schneider von hier ein Konzert, in welchem das Konzertstück von K. M. v. Weber und mehrere Pianofortekomposizionen neuer Zeit fertig vorgetragen wurden. Ueber die Konzerte des Museums und der Berggesellschaft später.

Ankündigungen.

In unserem Verlag erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Grande Fantaisie
pour le Piano
sur le
Cor des Alpes
Melodie de Proch
par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 147.

3ème Grand Trio
pour
Piano, Violon et Violoncelle
composé par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 149.

Leipzig, den 9. Februar 1841.
Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Abt, Album musical des jeunes Pianistes. Recueil des Fantaisies, Variations et Rondinos pour Pianoforte à 4 mains. Oe. 33. 1 Thlr. 15 Ngr.
Dasselbe einzeln:
Cah. 1. Fantaisie sur l'Air fav. Das Alpenhorn. 10 Ngr.
— 2. Variations sur l'Air fav. Das Herzenleid. 10 Ngr.
— 3. Rondino sur une Valse de Labitzky. 10 Ngr.
— 4. Divertissement sur des Thèmes russes nationaux. 10 Ngr.
— 5. Rondo polacca sur des Thèmes fav. de l'Opera: Belisario de Donizetti. 10 Ngr.
— 6. Divertissement sur des Thèmes de l'Opéra: Maria de Rudenz de Donizetti. 10 Ngr.

Berger, Louis, Oeuvres complèts pour Pianoforte. Cah. II. 1 Thlr. 20 Ngr. (Subscr.-Preis 1 Thlr. netto.)
Oeuv. 14. Air russe avec 12 Variations, suivies d'un Marche funèbre. Nouv. Edition. 25 Ngr.
— 29. Deux Rondeaux. 25 Ngr.
— 30. Etude en Forme de Rondo. 12½ Ngr.

Chwatal, Variations sur un Galup fav. de Labitzky pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 33. 15 Ngr.
Dorn, 4 deutsche Lieder für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Op. 39, 5s Heft der Basslieder. 17½ Ngr.
Dotzauer, 12 Exercices pour Violoncelle à l'Usage de Commençans. Oeuv. 160. 20 Ngr.
Franchomme, Trois Solos pour Violoncelle avec Pianoforte. Oeuv. 18. No. 1—3. à 17½ Ngr.
Häser, Gust., 7 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 1. 20 Ngr.
Kufferath, Six Etudes de Concert pour Pianoforte. Oe. 2. 1 Thlr. 10 Ngr.
Mazas, L'Ecole du Violoniste. 3me Dégré. 6 Duos brillans pour 2 Violons. Déd. aux Amateurs. Oeuv. 71. En trois Livres à 1 Thlr.
Pixis, 6 Duos à 4 mains pour Pianoforte, arr. d'après les Trios pour Pianoforte. No. 3. Oeuv. 95. 1 Thlr. 15 Ngr.
— — Grande Fantaisie sur des motifs fav. de la Vestale de Mercadante pour Pianoforte. Oeuv. 141. 1 Thlr.
Reichardt, Gust., Heimweh, für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.
Schmitt, Al., Grand Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 104. 2 Thlr. 25 Ngr.

Neue Musikalien
bei
Friedrich Kistner in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Adhémar, Ab. d', L'esclave chrétien. Romance pour Voix de Basse ... — 5
— — Le Torréador. Romance pour Voix de Basse ... — 5
David, F., Op. 12. Concertino pour Basson ou Alto avec Orchestre ... B. à 1 20
— — Le même avec Pianoforte ... à 1 20
Hiller, Ferd., Op. 24. Die Zerstörung Jerusalems. Grosses Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim. Klavierauszug vom Componisten. (Herrn F. Mendelssohn-Bartholdy gew.) geh. ... 3 25
— — Die einzelnen Chorstimmen hierzu. (Jede einzelne Stimme 20 Ngr.) ... 2 20
— — Impromptu pour Piano ... E. — 10
Liszt, Fr., Op. 4. Allegro di Bravoura pour Piano (Nouvelle Edition) ... Es. — 20
Lubin, Léon de Saint, Op. 42. Hommage aux artistes. Six grands Caprices pour Violon ... — 25
Luft, H., Premier Concertino brillant pour Hautbois avec Orchestre ... B. 2 —
— — Le même avec Quatuor ... B. 1 —
— — Le même avec Piano ... B. 1 —
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 50. 6 Lieder für vier Männerstimmen. (Den beiden Liedertafeln in Leipzig gew.) Partitur und Stimmen ... 2 —
— — Ersatz für Unbestand. Gedicht von Rückert für 4 Männerstimmen. (Lieblich mundet der Becher Wein.) Partitur und Stimmen ... — 13
Onslow, G., Op. 61. Vingt-cinquième Quintetto pour Violon ... 2 10
— — Guise oder die Stände von Blois. Klavierauszug für Pianoforte zu 4 Händen ... 3 15
Reissiger, F. A., Op. 42. Fünf Gedichte von Caroline Caspari für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. (Der Dichterin gewidmet.) 13. Liedersammlung ... — 20
Rietz, J., Op. 7. Concert-Ouverture. Für grosses Orchester für das Niederrheinische Musikfest componirt ... A. 2 15
— — Dieselbe Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet vom Componisten ... — 25
Rondonneau, Elise, „Coulez mes jours.“ Romance avec Piano ... — 5
— — „Mes amours de toujours.“ Romance av. Piano ... — 5
— — „Mon étoile d'amour.“ Romance avec Piano ... — 5
— — Prière des Pêcheurs avec Piano ... — 5
Schumann, Rob., Op. 11. Pianoforte-Sonate. (Neue Ausgabe.) ... Fismoll. 1 12½
— — Op. 25. Myrthen. Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns und J. Mosen für Gesang mit Pianoforte. Heft 1—4 ... à — 20

Bei **N. Simrock** in Bonn ist erschienen:

Das Rheinlied von N. Becker mit einer Original-Melodie von L. van Beethoven für eine Singstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Preis 5 Sgr.

Violoncell-Verkauf.

Ein ausgezeichnetes, sehr gut conservirtes Violoncell ist für den festen Preis von 20 Louisd'or zu verkaufen. Das Nähere in der Musikalien-Handlung von F. Whistling in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. № 7. 1841.

Johann Sebastian Bach.

Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon obligé composées par Jean Seb. Bach. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée; enrichie de notes sur l'execution et accompagnée d'une préface. Oeuvres compl. Liv. 10. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 4½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir haben unsere Freude und unsern Dank für die vortreffliche neue Ausgabe der Bach'schen Werke bei der Anzeige aller sieben Bände, die bisher erschienen sind, nach Verdienst ausgesprochen, und fühlen uns diesmal ganz besonders von Neuem dazu verpflichtet. Mag es sein, dass in unserer Bevorzugung dieser Sonaten, selbst vor manchen andern Instrumentalwerken Sebast. Bach'scher Grosssinnigkeit, vielleicht die angenehmsten Erinnerungen an grossartige Ausführung derselben (die Violinstimme vorgetragen von Karl Lipinski) hineinspielen: so ist es doch zuverlässig dieser individuelle Drang keineswegen allein, nicht einmal vorherrschend, der uns zu einem besondern Danke für die Vorausnahme des Druckes dieses zehnten Theiles vor dem achten und neunten bestimmt. Selbst der hohe Werth, der diesen Sonaten unseres teutschen Grossmeisters schlechthin zugesprochen werden muss, ist nicht der Hauptgrund, denn, was die beiden nachzuholenden Bände bringen, ist für andere Zwecke und in anderer Hinsicht nicht weniger werthvoll, sondern es ist vorzugsweise die Rücksicht auf den Gewinn, welcher der ganzen gebildeten Musikwelt durch diese Vorausveröffentlichung zu Gute kommt. Man hat sich schon längst von vielen Seiten her nach dem Besitze dieser Sonaten gesehnt und sich manche Mühe gegeben, eines Exemplares derselben habhaft zu werden. Nur sehr wenigen eifrigen und keine Kosten scheuenden Männern gelang es in der letzten Zeit, ihre Wünsche befriedigt zu sehen, denn die ältere Nägeli'sche Ausgabe war so gut als vergriffen, namentlich für teutsche Liebhaber, die sich deshalb und meist vergeblich erst an das Ausland zu wenden hatten, wohin der Rest der noch übrigen Exemplare verkauft worden war. Die Meisten der Unsern hätten also auf den Genuss des Vortrages dieser Meisterwerke noch längere Zeit verzichten müssen, wenn die verehrliche Verlagshandlung sich nicht entschlossen hätte, in Berücksichtigung des Mangels der strengen Ordnung der Theilfolge einmal vorzugreifen. Wir leben aber auch noch der Hoffnung, dass durch diese vielfach erwünschte Vorausnahme die Liebe für die Bach'schen Werke im Ganzen sich vermehren werde, vermöge der Mannichfaltigkeit und des Reizes, welche in diesem Bande unsern Bach neu liebenswürdig machen und die Kunstbildung der Gegenwart neu fördern. Für Klavierspiel im Bach'schen Geiste haben nämlich die sieben Bände, welche wir nun besitzen, so Vieles und Grosses gegeben, dass die Liebhaber noch eine gute Zeit daran sich zu erfreuen, ja zu üben haben, bevor sie damit fertig werden; wir können also auf die Fortsetzung der Klavierwerke ohne andere Instrumente weit lieber noch etwas warten als auf diese Sonaten, die ein Schatz ganz eigener Art für sich sind. — Dass sie nun jedem echten Musikfreunde wieder neu zugänglich geworden sind, und zwar auf eine so ausgezeichnete, kunstfördernde Art, das sind die Hauptgründe unserer Freude und unseres besondern Dankes.

Die Ausgabe selbst ist in der That so schön und, was ganz vorzüglich zu rühmen ist, so korrekt, dass Jeder, der es nur einigermaassen kennt, was es heisst, solche Musikstücke so sorgsam, wie es hier geschehen ist, zu korrigiren, Allen, die dafür sehr thätig gewesen sind, sich lebhaft verbunden fühlen muss. Als volle Wahrheit unterschreiben wir, was das Vorwort sagt: „Der Verleger hat mit aller Gewissenhaftigkeit eine vielseitige Mitwirkung in Anspruch genommen, um auch diesem Werke die originale Richtigkeit wieder zu verschaffen.“ Die folgenden Notizen dürfen dabei nicht fehlen: „Die Auffindung einer alten, sehr korrekten Handschrift machte es möglich, ehemalige Fehler zu vermeiden, so dass in der gegenwärtigen Ausgabe keine Notenstelle mehr sein kann, die dem Geiste Bach'scher Komposizion widerspräche. Den Vergleich mit jener Handschrift hat Herr Kammermusikus M. Hauptmann in Cassel gütigst besorgt.“ Die Sache ist wichtig. Man weiss, dass Bach selbst die meisten seiner Werke oft mehrfach umarbeitete, so dass sich von mancher wichtigen Komposizion mehrere Manuskripte vorfinden, die echt sind und als Verbesserungen ihres Schöpfers gelten müssen. Die Wahl unter diesen Verschiedenheiten ist nicht leicht, weil es sich wohl auch traf, dass Bach zuweilen manche seiner Sätze, z. B. in seinen Invenzionen, mehr ausschmückte, um irgend einem seiner Schüler die zeitgemässe Vortragsart derselben zu verdeutlichen u. dergl. Was aber auch die Absicht war, die den Meister selbst zur Aenderung trieb, so muss doch stets mit der sorg-

fältigsten Gewissenhaftigkeit nach dem Hauptmanuskripte und aus inneren Gründen gewählt werden. Das alte zur Vergleichung dienende Manuskript, so vortrefflich es auch ist, scheint uns dennoch nicht von Bach's Hand selbst zu sein. Es war also die grösste Vorsicht anzuwenden, die man auch dabei hat obwalten lassen. In dieser Hinsicht wird gewiss Jeder, der sich die Mühe gibt, die mit Recht in Ansehen stehende Ausgabe Nägeli's mit der neuen zu vergleichen, dankbar zugestehen, dass die Herren Hauptmann in Kassel und der Korrektor der Verlagshandlung, Ferd. Roitzsch in Leipzig, welche sich dem schweren Geschäfte des Wählens und der Korrektur des Stiches unterzogen, mit ausserordentlicher Genauigkeit, mit Sachkenntniss und Scharfsinn verfuhren. Es gibt keinen Fall, wo ohne reifliche und gründliche Ueberlegung irgend eine Aenderung aufgenommen worden ist. So hat z. B. diese Ausgabe in zusammengehangenen Achtelfiguren u. s. w., welche in der Pariser Ausgabe ohne alle Ursache und zum Nachtheile der Figurenverbindung in mehrere Gruppen vertheilt stehen, das offenbar Rechte gebracht. Selbst in Fällen, die Schwankungen zwischen einer und der andern Lesart gestatten, wo also alle Sinne und Köpfe nie zu einer und derselben Ueberzeugung sich vereinen mögen, ist mit treuestem Bedacht gewählt worden. Hören wir die Fortsetzung des Vorwortes dieser neuen Ausgabe: „Nächstdem wurden diese Sonaten von dem Königlich Sächs. Hoforganisten Herrn A. A. Klengel und dem Königl. Sächs. Konzertmeister Herrn Karl Lipinski gemeinschaftlich mehrmals durchgespielt und in der Gesammtwirkung kritisch geprüft, wobei Herr Lipinski die Violinstimme mit den Zeichen für die Bogenführung und allen übrigen Andeutungen versehen hat, welche die vollkommene Auffassung des Werkes auch dem Violinspieler wesentlich erleichtern." — Auch dies erachten wir für einen Dienst von grosser Bedeutung, da die Angabe der Bezeichnung von einem Manne kommt, der nicht blos vollkommener Meister seines Instrumentes, sondern auch vom Geiste Bach'scher Grossartigkeit durchdrungen ist. Haben wir früher schon der Metronomisirung und dem Klavierfingersatze Karl Czerny's, welches auch der Pianofortestimme dieses Bandes nicht fehlt, das Wort geredet, so werden wir hier um so weniger einer andern Ueberzeugung zu huldigen Ursache haben. Wie Viele werden wohl sein, denen solche erleichternde Bezeichnung Bach'scher Werke nicht höchst willkommen sein muss? Unter Hunderten wird sich kaum Einer finden, der sie ohne Nachtheil für sich selbst entbehrt. Oder ist es wohl wünschenswerth, dass das Spiel der Werke unsers Bach ein Monopol für nur Wenige bleibe? Es ist ein grosser Gewinn, wenn der Vortrag dieser Meisterwerke durch solche vortreffliche Hillfleistung vielen Musikfreunden zugänglicher gemacht wird. Immerhin wird auch mit diesen Fingerzeigen noch Vieles für den Spieler zu überwinden bleiben. Und so liegt denn etwas sehr Verdienstliches in solchen Bemühungen, die der vortrefflichen Ausgabe noch zu einer besondern Empfehlung gereichen. Die Verlagshandlung und Alle, die, von ihr in's Werk gezogen, hilfreich thätig gewesen sind, dürfen nach Verdienst auf die freundlichste Anerkennung rechnen. Mögen sich diese Werke zum Heil der Kunst einer immer weitern Verbreitung erfreuen.

Franz Liszt

Mendelssohn's Lieder für das Pianoforte übertragen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

So weit es tüchtige Pianofortespieler und empfängliche Hörer dafür gibt, so weit ist es nun auch anerkannt, wie bravourmächtig und wie geist- und geschmackvoll Liszt die Schubertschen Lieder und später Beethoven's Adelaide für das Pianoforte allein übertragen hat. Mit eben so viel Geist und Geschmack und reicher Bravourgewalt wird man auch Mendelssohn's Lieder abermals behandelt finden. Ist es schon sehr anziehend und ergötzlich, die Bearbeitungen mit den Originalliedern zu vergleichen und zu sehen, wie sinnig Liszt gerade das herausgehoben, wiederholt und zusammengestellt, Anderes, was mehr für die Gesangstimme und weniger für das Pianoforte wirkt, leicht berührt, immer dabei jedoch ein schönes Ganze, das gerade diese Absicht am zweckmässigsten erreicht, voll und rund abgeschlossen zu schaffen vermocht hat, so ist es doch noch weit ergötzlicher, unbesorgt um die Art der Verknüpfung und der Ausschmückung, etwa nach vorhergegangener Vorlesung des Textes, sich dem Eindrucke einer guten Ausführung derselben, freilich einer guten, hinzugeben und zu geniessen, was durch die vortreffliche Bearbeitung daraus geworden ist. — Es mag Vielen eine auffallende Erscheinung dünken, dass Liszt in solchen Uebertragungen nicht zu lang ausgedehnter und lyrischer Tonsätze so ergreifend Schönes mit einem Glanze leistet, der Manchen wohl zu blenden, aber seine Gefühlszustimmung dafür keineswegs zu schwächen, vielmehr wo möglich es ihr noch lieber werden zu lassen vermag, während derselbe Mann in eigenen Schöpfungen der Tonkunst, ja sogar in sogenannten Fantasieen oder Potpourri's, worin die Zusammenstellung doch gleichfalls eine Hauptrolle spielt, nicht immer Gelungenes leistete. Uns dünkt die Erscheinung so unerklärlich nicht; sie ist uns im Gegentheil nur ein wiederholt schlagender Beweis, dass auch reich begabte Menschen nicht Alles auf einmal und zu einer Zeit gleich gut zu thun im Stande sind, ja um so weniger, je mehr jedes Einzelne, was mit vorzüglicher Liebe und Ausdauer ergriffen wurde, den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, was doch nothwendig ist, wenn etwas Tüchtiges und Ausgezeichnetes in's Leben treten soll. Wer in solchem Bravourvortrag, in so betäubenden Effektschlägen des Pianofortespiels lebt, wie Liszt; wer ein so ungeheurer Notenleser und prima vista-Spieler ist, wie er, der braucht Zeit und Kraft dafür und hat in seiner Glut nicht viel übrig, was er andern Dingen zuwenden könnte. Wer dabei, wie er, durch jugendliche Entflammung und durch bunt eindringende Gelegenheiten in's helle oder schäumende Leben, empfänglich und aufgereizt in sich selbst, hineingerissen wird, dem Wechsel der Zeit und des Ortes preisgegeben, — wie kann dem Musse und Haltung für Anderes bleiben,

als was schnell in ihm aufblitzt, was ihm seine Bravour leicht macht und sein augenblicks hell aufloderndes Gefühl ihm wie eine schöne Gestalt in die Arme wirft! Der Ehrendrang, sich auf der ungemeinen Höhe gewagtester Bravourenbesiegung in seiner eigensten, sich selbst oft überbieten wollenden Art zu erhalten und Erstaunen auf Erstaunen zu häufen, lässt ihm bis jetzt nur so viel Dauer innerer Begeisterung, als für schon Stehendes, für schon in's Leben Gestelltes, woran er sich wohl auch die entschwundene Begeisterung wieder nöthigenfalls heraufbeschwören kann, und dazu für nicht zu viel Arbeit oder Zeit Erforderndes hinreicht. — Aber Kern der Empfindung und Kraft der Erfindung, mit einem Worte innere Musik muss in ihm sein, sonst hätte er dergleichen auf so ausgezeichnete Weise nicht schaffen gekonnt. Und so ist denn auch zu erwarten, dass er, einmal ruhiger, gehaltener im Geiste selbst geworden, mit derselben inwohnenden, jetzt auf Anderes gerichteten Kraft auch eigenthümlich Selbständiges im Bereiche der Töne in voller Schönheit zu Tage fördern wird. Dann aber wird er nicht mehr der Virtuos, sondern ein anderer Virtuos sein, weil sein Inneres ein anderes geworden ist. — Und dies scheint mir nichts weiter als die natürliche Bestätigung des alten Spruches zu sein: der Mensch kann nicht zweien Herren dienen. — Geben wir zu der Behandlung der Lieder selbst über, die wir so vortrefflich finden, als alle, die früher in dieser Art von ihm bekannt gemacht worden sind. Kein anderer Unterschied waltet zwischen den allgemein beliebt gewordenen und den neuen ob, als der, welcher in der Wesenheit der einzelnen Tonsätze selbst und dann noch darin liegt, dass die früheren Sätze Lieder schon entschlafener Tondichter waren, diese hingegen Gesänge eines noch lebenden sind, was vielleicht einigen Einfluss haben könnte, aber nicht sollte. Warum wollte man sich auf doppelte Art nicht auch an diesen erfreuen?

Eine lange Beschreibung der besondern Behandlung jedes einzelnen Liedes, was Liszt nämlich in diesem und jenem begünstigt hervorgehoben oder für seine Umschreibung weniger geeignet hielt u. dergl. mehr, sind wir nach dem bereits Gesagten nicht weiter zu gehen benöthigt; wir wollen nur versichern, dass die allermeisten eben so bravourmässig sind, als die frühern, und nur einige, deren Art es nicht ohne Benachtheiligung anders gestattete, was wir dem Uebertrager ganz vorzüglich anrechnen, in einfacherer Tüchtigkeit gehalten worden sind. Die einfach behandelten wollen wir als solche bezeichnen, und die mit reichen Bravourumspielungen versehenen mögen nur dem Titel nach dastehen. Mehr wäre unnütz, da man sich bei keinem dieser Lieder vergreifen wird. Die Ausstattung der Verlagshandlung kennt man ohne unsere Erwähnung. Die Pianisten erhalten also zu ihrer bildenden Freude und zum Vergnügen ihrer Hörer folgende Nummern:

1) *Auf Flügeln des Gesanges.* Preis 8 Gr.
2) *Sonntagslied* (einfach). Preis 6 Gr.
3) *Reiselied*, von *Heine*. Preis 10 Gr.
4) *Neue Liebe*, von *Heine*. Preis 8 Gr.
5) *Frühlingslied*, von *Lenau*. Preis 12 Gr. (Das Lied hat am Ende Rossini's Mondscheinschluss, Bdur wechselnd mit Ddur, was Zuthat des Uebertragers ist.)
6) *Winterlied* (einfach) und *Suleika*. Preis 8 Gr.

G. W. Fink.

Louis Berger

Oeuvres complèts pour le Pianoforte. Cah. 2. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister.

Die Sammlung der Pianofortewerke Ludw. Berger's, deren ersten Band wir vor Kurzem ausführlich besprachen, wird rasch fortgesetzt zur Freude der vielen Freunde des Entschlafenen. Dieser zweite Band enthält: Air russe varié (Oeuv. 14) d. i. die 12 Variazionen mit dem angehangenen Trauermarsche über „Schöne Minka." Es sind dies dieselben Variazionen, die der Virtuos nach seiner Rückkehr aus Russland in seinen öffentlichen Konzerten, welche er in vielen Städten seines Vaterlandes gab, selbst zu Gehör brachte. Für solche Pianofortespieler, die in Jahren vorgerückt sind, braucht es keiner näheren Beschreibung derselben; sie sind ihnen hinläuglich bekannt. Im Allgemeinen haben wir nur zu wiederholen, dass die Variazionen jener Zeit in der Regel mehr gediegene Arbeit und in jeder einzelnen Veränderung mehr Karakterdarstellung in gutem Wechsel bieten, während die neuern glänzender, bravourreicher, aber auch meist, wenn auch nicht immer, äusserlicher sind. Dennoch verlangt die Bravour, auf welche die ältern Werke der Art Anspruch machen, ihre besondere und nicht geringe Bildung, namentlich einen schönen Anschlag und jene Tonausprägung durch den Anschlag, auf welche zur Vollendung karakteristischer Darstellungen so viel ankommt. Auf alle Fälle ist es vortheilhaft, wenn junge Pianofortespieler nicht blos bei den Leistungen der neuesten Zeit stehen bleiben. — Es folgen 2 *Rondos* (Oeuv. 29), zwei sehr angenehme und eingängliche Sätze, die für mässige Pianisten ausführbar und dabei belehrend und unterhaltend sind, für guten Vortrag jedoch nicht zu wenig fordern. Zum Beschluss dieses Bandes die 28. Etüde dieses Meisters, in der Form eines Rondo (Oeuv. 30). Sie ist ausgeführt, schön und nützlich. Der ganze Band hat 45 trefflich gedruckte Seiten in Langfolio. Der dritte Band wird hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Dresden. Am 6. d. konnte die vierte Quartettunterhaltung des Herrn Konzertmeisters *Lipinski* u. s. w. nicht Statt finden vielfacher Hinderungen wegen. Namentlich hatten die nothwendigen Proben der hier zum ersten Male aufzuführenden Oper Donizetti's: „Lucrezia Borgia" Zeit und Kräfte in Anspruch genommen. Am 7. d. ging sie unter Rastrelli's Direkzion glücklich über die Breter. Der Kapellmeister Herr Morlacchi ist zwar von seiner schweren Krankheit wieder genesen, aber noch nicht so weit erkräftigt, dass er selbst sich

der Leitung des Werkes unterziehen könnte. Die Rollen waren gut vertheilt theils unter hinlänglich gekannte und anerkannte Sänger, theils unter einige neue, über welche Letzteren wir vor der Hand uns kein anderes Urtheil erlauben, als dass sie ihrer Stellung genug thaten. Das vortreffliche Orchester (Lipinski Vorgeiger) wirkte herrlich, wie gewöhnlich; die Chöre gingen sehr gut (Fischer Chordirektor); Alles griff tüchtig und präzis in einander, so dass der Beifall nicht fehlen konnte, der dem Ganzen reichlich gespendet wurde. Namentlich haben wir Dem. *Wüst* auszuzeichnen, welche die Rolle der Lucrezia übernommen hatte und bis zu unserer Ueberraschung schön durchführte, sowohl als Sängerin wie als Schauspielerin. Vorzüglich gelang ihr der zweite Akt, nach welchem sie auch, wie am Schlusse des Ganzen gerufen wurde. Diese Oper, deren vollständiger Klavierauszug bekanntlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, hat hier überhaupt Furore gemacht. Was wird sie erst im neuen Schauspielhause thun! Im Juli erwartet man hier die *Unger* und den Tenor *Moriani*, welche unter andern auch in diesem Werke auftreten werden. — In der katholischen Kirche hörten wir auch eine trefflich gearbeitete und fromm wirksame Messe (No. 5) von *C. G. Reissiger* unter seiner Direkzion. Auch hier zeigten sich Orchester und Sänger in vollem Glanze trotz der Kälte. Die hiesigen Kräfte sind denn doch bedeutend.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals **1840.** Die Pachtadministrazion des Operntheaters nächst dem Kärntbnerthore hat sich diesmal gewissermaassen von einer patriotischen Seite gezeigt, da sie im Laufe des sogenannt teutschen Semesters drei neue Werke vaterländischer Komponisten zur Darstellung brachte. Auf „Alfred den Grossen,“ bereits im letzten Berichte besprochen, der fortwährend in der Gunst des Publikums, wo nicht steigt, doch sich erhält, weil Meister Reuling nach den Gesetzen einer weltklugen Diplomatie die glückliche Mitte traf, die Sänger so bedachte wie sie es nur wünschen mögen, und mittels wohlberechneter Amalgamirung welscher Melodik und teutscher Harmonieen sowohl den Anhängern beider Schulen, als auch befriedigend dem Zeitgeschmack entgegen kam — auf diesen Alfred, welcher bereits von mehreren bedeutenden Bühnen des Auslandes verschrieben, zur Aufführung vorbereitet wird, folgte als zweite Neuigkeit: „Wlasta,“ tragische Oper in 4 Akten, in Musik gesetzt von Herrn Joseph Geiger, einem hier geschätzten und vielseitig in Anspruch genommenen Klavierlehrer, deren erste Repräsentazion wenigstens den alten Spruch: *in medio virtus* völlig zu Schanden machte, da trotz allbekannter hoher Protekzion und des Diensteifers zahlreicher, auf sämmtlichen Plätzen mit Freikarten vertheilter Parteigänger das entschieden ausgesprochene Missfallen nicht gedämmt werden konnte. Schon im Voraus kursirten allerlei sonderbare Gerüchte, die denn auch durch den Weg der Korrespondenz in mehrere auswärtige Tagesblätter übergingen. Der Tonsetzer sollte nämlich nicht nur auf jede Art von Ehrensold grossmüthigst verzichtet, sondern auch den Gesammtkostenbetrag für Kopiatur, Dekorazionen und Garderobe aus Eigenem bestritten, und demnach einschlüssig der generösen Geschenke an Orchester und Chorpersonal, so wie vieler den Hauptsängern und Sängerinnen zugedachten Preziosen, sein Kindlein mit einem Sümmchen von circa 5000 bis 6000 Fl. Konv.-Münze ausgesteuert haben. Und dennoch vermochten alle diese lukullischen Anstrengungen den unwiderruflich im Buche des Schicksals beschlossenen Fall nicht abzuwenden. Der erste folgereiche Missgriff lag schon in der nicht zu rechtfertigenden Wahl des Textbuches; denn das poetisch höchst werthvolle epische Gedicht gleiches Namens von *Karl Egon Ebert* musste hier eine echt vandalische Verstümmelung erdulden und konnte auf keinen Fall in schlimmere Hände gerathen. Da findet sich auch nicht die leiseste Spur von lyrischem Schwunge, von dramatischer Eintheilung, von bühnenkundiger Szenirung; — dagegen aber Sprachfehler und Plattituden in Fülle, nebst einem an Ehren-Schikaneder gemahnenden Reimgeklingel, das vielleicht einzig nur Mozarts himmlische Töne zu adeln befähigt sein dürften. Wären nun solche barbarische, in holperige Verse gezwängte Worte selbst für einen erprobt routinirten Opernkomponisten zum mächtig hemmenden Stein des Anstosses geworden, um wie viel mehr für den, beim Erstlingsversuche gänzlich unbeholfenen, weder mit sich selbst noch mit seiner Aufgabe ins Reine gekommenen Anfänger? Was Wunder also, wenn diese Komposizion — ein wirkliches Kompositum, aus Brosamen von allen gangbaren Meistern Italiens, Teutschlands und Frankreichs zusammengelesen — unwirksam vorüberrauschte. Ein hier und da glücklich erfundener, einzeln auftauchender Gedanke vermag für die Unzahl des Verfehlten nicht zu entschädigen, und mit dröhnenden Blechmassen, Unisonogeschrei, oder schalem, erborgten Instrumentallärm ist es auch noch nicht abgethan. Möchte doch jeder, bevor er ein solches Wagniss unternimmt, sich selbst prüfen und nicht gleich das Höchste wollen. — Herr Geiger, der allgemein und unangefochten den Ruf eines tüchtig durchgebildeten Musikers geniesst, trägt vielleicht die Befähigung für ein anderes Genre in sich, und könnte allenfalls in der lyrischen, romantischen, oder leicht gefälligen Konversazionsoperette Genügenderes leisten; er mag sich also von der erlittenen Niederlage, welcher als Prüfungs- und Reinigungsheilmittel wohl kaum irgend ein Neophyt zu entgehen pflegt, nicht entmuthigen lassen, sondern vielmehr daraus erkennen, wann, wie und wo er beim ersten Probeflug auf eine falsche Fährte gerathen, um, die wohlgemeinten Winke einer gründlichen, freimüthig unbestochenen Kritik beachtend, bei ähnlichen Anlässen vor solchen Irrwegen sich hüten zu lernen. — Dass bei einem der Volkssage des böhmischen Mägdekrieges entnommenen Stoffe das schöne Geschlecht prädominiren muss, versteht sich von selbst. Dem. Lutzer, im Besitze der Titelrolle, schien das Unmögliche möglich machen zu wollen, und verschwendete beinahe ihre wunderherrlichen Kunstmittel, die gerechteste Anerkennung findend, wo immer nur, wenn gleich spärlich, Gelegenheit dazu sich darbot. Die andern Jungfrauen des Mäd-

chenheeres, Dem. Mayer, Tuczek, Nottes und Berndes, die zauberische Sybille, liessen es an fleissiger Zusammenwirkung keineswegs fehlen, und wenn der Erstgenannten Sterbeszene gewissermaassen in's Lächerliche umschlug, so ist die Darstellerin jedenfalls von aller Schuld freizusprechen. Den Männerpartieen Herzog Primislaus, dessen Neffe Strason und Lubor, ein edler Czechenhäuptling, durch so wackere Repräsentanten wie Staudigel, Erl und Draxler besetzt, war, eben jener gerügten und fast planmässig verfehlten Szenenanlage wegen, eine höchst subordinirte Stellung zugemessen. Zur zweiten Aufführung waren zweckmässige Verkürzungen vorgenommen worden, ja, bei der nächsten Reprise fiel sogar ein ganzer Akt, und mit ihm eine Reihe ermüdender Längen in die Brüche; da nun die bestellten, mit strategischer Umsicht dislozirten Claqueurs ihre Schuldigkeit und noch ein Uebriges thaten, zudem fürder mit keiner Opposizion zu kämpfen hatten, da die strengeren Beurtheiler gar nicht wieder anwesend waren, so ging Alles fein ordentlich von statten; es regnete sogar Beifall, und eben so wenig ermangelten die stereotypen Fora-Rufe. Jetzt bliesen nunmehr auch die Journale — sehr wahrscheinlich gehörig bearbeitet — in ein anderes Horn, dies und jenes, bisher überhörtes, schön, gross, reizend, sublim, genial findend, und dem zum Kunstprodukte avancirten Ganzen im prophetischen Geiste das Horoskop einer dauernd blühenden Existenz stellend. Sehr unwahrscheinlich zwar; — indessen was erlebt man nicht Alles auf unserm sublunarischen Erdenrund? wohl sind sie entschwunden die Zeiten der Mirakel; und dennoch ereignet sich täglich, ja stündlich so manch Unerwartetes, Wunderliches, Ungeglaubtes, dass man an sich selbst irre werden könnte; — Beispiele, schlagende Beispiele aufzufinden und nachzuweisen, wäre eben kein Hexenwerk; — darum *nil admirari*. —

Das dritte neue, noch vor dem Jahresschlusse in die Szene gebrachte Kunstprodukt war „Johanna d'Arc," romantische Oper, nach Schillers Tragödie, Musik von Hoven (Staatskanzleirath Johann Vesque v. Püttlingen). Der Bearbeiter Otto Prechtler, mit Pietät dem Originale möglichst treu folgend, hat aus dem Gange der Handlung, mit Beibehaltung der Karaktere, Hauptsituazionen, und effektreichsten Momente, ein schön versifizirtes, zur musikalischen Dikzion geeignetes, in den Konturen verständig gezeichnetes, wirklich schätzbares Poëm gebildet. Von dem figurirenden Personale sind blos König Karl, Agnes Sorel, Dunois, Lahire, Lionel, Thibaut mit seinen drei Töchtern und Bertrand beibehalten. Der eigentliche Prolog dient zur Introdukzion. Ein Chor fröhlicher Landleute feiert das Verlobungsfest Louison's und Margots, sich glücklich preisend, dass die Kriegesunruhen bisher noch ferne geblieben vom heimischen Thale. Der alte Thibaut segnet seine Kinder; Bertrand tritt auf mit dem gefundenen Helm, und kündet die Hiobspost der verlorenen Schlacht, und dass Orleans von Feindesmacht hart bedrängt ist. Johanna fährt empor aus ihrem träumerischen Dahinbrüten, verkündend, dass der Herr zu Frankreichs Rettung eine Hirtenjungfrau senden werde. Alles weicht scheu zurück vor der gottbegeisterten Seherin, die, nach einer grossen Arie, deren Grundlage der Abschiedsmonolog, von feuriger Kampfeslust entflammt zu Ritter Baudricourt's Heerhaufen eilt. — Die zweite Hälfte dieses Aktes spielt am Hoflager zu Chinon. König Karl besteigt an Agnesens Seite den Thron; er schwelgt, während Troubadours süsse Minnegesänge anstimmen, im holden Anblick der heissgeliebten Zauberin, und befiehlt, die kunstreichen Romanciers mit goldenen Ehrenketten zu lohnen. Dunois spottet, sagt sich los von diesen schnöden Freudenfesten, und beschliesst, unter Orleans Trümmern seine Fürstenehre zu begraben. Lahire's Trauerbotschaft, dass Englands Heinrich zu Paris bereits gekrönt, vernichtet den letzten Hoffnungsstrahl; da kehrt Dunois lebhaft aufgeregt wieder, Sieg und Orleans Befreiung durch ein unbekanntes Mädchen verkündend. Johanna wird eingeführt u. s. w. Karl übergibt der vor ihm knieenden feierlich das Reichsschwert, und vertraut ihr die Führung seiner Schaaren an; Alles ist mit siegestrunkener Kampfeslust erfüllt, welcher Moment das glänzend imponirende Finale bildet. — Der zweite Aufzug beginnt im englischen Lager; Lionel macht seinem Unmuthe Luft, dass Albions Krieger vor einem Gespenst abergläubischer Einbildung geflohen; daran reihen sich die Schlachtszenen; der Zeltenbrand; Johanna's Zweikampf mit dem gehassten Gegner, das plötzliche Erwachen ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Lionel; die Gewissensvorwürfe des gebrochenen Schwurs; — sodann bei der Bühnenverwandlung in den freien Platz vor der Kathedrale zu Rheims, das neugierig sich versammelnde Volk, worunter Louison und Margot; — der Krönungszug, — Johannens, welche verstört aus dem Dom stürzt, freudiges Zusammentreffen mit den geliebten Schwestern, des Vaters Anklage der eigenen Tochter, — derselben zagendes Verstummen, — allgemeines Entsetzen, — grässliches Ungewitter, — Alles flieht vor der Schuldigen, über welche der zürnende Himmel selbst das Verdammungsurtheil gefällt zu haben scheint. Aktschluss. — Der kurze letzte Aufzug besteht nur aus wenig Szenen; anfangs die Jungfrau, von den Schwestern zum friedlichen Heimathsthal zurückgeleitet; — ihre Gefangennehmung durch Lionel, der sich zum Schützer des von den Ihrigen verstossenen Heldenmädchens aufwirft; — Johanna, gefesselt im Thurme, beobachtet vom hohen Gitterfenster aus das Handgemenge, gewahrt den König von Feinden umrungen, fleht Gott um Beistand an, zersprengt mit gewaltsamer Anstrengung die Ketten, entreisst einer Wache das Schwert und stürmt unaufhaltbar zur Pforte hinaus; — offenes Schlachtfeld; Karl befreit in Mitte des siegreichen Heeres, aber tödtlich verwundet seine Retterin; derselben letztes Erwachen; die Seherin erkennt im rosigen Himmelslichte das Zeichen der Entsühnung und scheidet vom irdischen Leben, hinsinkend auf die ihr entfallende Fahne. — Dass nicht wohl ein dramatisch wirksamerer Stoff zu finden sein dürfte, welcher bei allgemeinerer Bekanntheit die in der Opernform kaum abwendbare Unverständlichkeit gänzlich beseitigt, kann kaum bezweifelt werden; wie denn Schiller selbst die wichtigsten Momente musikalisch begleiten liess, und schon damals als

unerlässliches Postulat die Vereinigung zweier Musenschwestern, Poesie und Tonkunst, fühlte und sogar in den bezeichneten Situazionen vorschrieb. — Unser anonymer Tonmeister J. Hoven hat demnach den richtigsten Takt beurkundet, indem er sein schönes Talent einem zur musikalischen Bearbeitung so recht geschaffenen Gegenstande zuwendete; wollte man jedoch eine Parallele ziehen von der in seiner „Turandot" abgelegten Erstlingsprobe bis zu dieser, mit glücklichstem Erfolge an's Licht getretenen Johanna, — so ergäbe sich das Resultat eines Vorwärtsschreitens in solchen Proporzionen, die wirklich Bewunderung erregen und sicherlich zum erhabenen Kunstziel hinleiten müssen. Diese Komposizion verdient ein Tongemälde voll Wahrheit, Kraft und seelenvollen Ausdrucks genannt zu werden; ohne erborgten, fremden, sinnekitzelnden Nimbus; mit Melodieen, wie sie einem teutschen Gemüthe entströmen. Poetische Tiefe, begeisternden Aufschwung athmen vorzüglich sämmtliche lyrische und effektvoll karakterisirte Stellen, z. B. Johanna's Kantabile mit Chor: „Seht ihr die weisse Taube fliegen?" dessen Motiv das Grundelement der Vision bildet und analog in der Sterbeszene wiederkehrt, wann die Himmelskönigin den entfliehenden Geist der Gesühnten in ihren Schoos aufnimmt; — derselben rezitativisch-deklamatorisches Arioso: „Lebe wohl, du theure Stätte"; — des Königs Kavatine: „Brich hervor, Sonne der Liebe"; — Dunois' energische Arie; „Ich sag mich los von deinen Festen"; dessen Terzett mit Karl und Agnes: „O kehr zurück, lass dich erbitten"; — der Moment, wo die Jungfrau bei dem Grusse: „Heil meinem König und Herrn!" ihre Fahne zu den Füssen des Monarchen senkt; dann die Romanze: „Ich schlief im Dunkel der Eiche"; — das Bacchanal, der Doppelchor: „Munden will uns nicht der Becher, weil die Hexe uns gejagt"; — „Trinket, trinket weg die Schmach"; — Lionels Arioso: „Bist du verhallet, Siegesklang? und Albions Fahne sank!" — Der Dreigesang zwischen Johanna, Karl und Dunois: „Mir bricht das Herz in diesen Qualen," mit Chorrefrain und fernem Glockengeläute; — das Septett: „Verflucht der Leib, der sie getragen" im zweiten Finale; — die Introdukzion des Schlussakts, Terzett der Schwestern: „Nimmer darf ich Ruhe hoffen," — „Horch, der Hirten Lieder klingen"; — endlich, der Gewaltruf beim Zerreissen der Fesseln: „Stähle den Arm, löse die Bande, schleudre den Blitz nieder von deinem ewigen Sitz! rette durch mich den König; zeige deine ewige Macht!" — Wenn man den Namen: Hasselt nennt, so ist wohl auch der Darstellerin der Titelrolle das höchste Lob gespendet. Diese Mime darf diese Partie unbestritten ihren allergelungensten zuzählen und leistet darin musikalisch wie in plastischer Beziehung das denkbar Vollendetste; ihr Zweikampf mit Lionel möchte sogar manchen athletischen Heldenspieler beschämen, und versinnlicht das Bild einer Amazonenfürstin aus Hellas' sagenreicher Mythenwelt. Staudigel, Dunois, der tapfere Degen, und Schober, Lionel, dessen ebenbürtiger Rival auf der Ehrenbahn des Ruhmes, waren physisch wie artistisch echte Heldengestalten des chevaleresken Zeitalters; Herr Schunk, in dem fast nur passiv gehaltenen Part des Dauphin, konnte blos im Gesang sich geltend machen; Dem. Kern, Sorell; Berndes, Margot; Lang, Louison, so wie Herr Draxler, Vater Thibaut, leisteten ihr Bestes im angewiesenen Wirkungskreise; die kräftigen Chormassen, das musterhaft begleitende Orchester, die herrlichen Dekorazionen, das splendide Kostüm, Alles vereinigte sich, der warm empfänglichen hochentzückten Versammlung einen erlesenen Kunstgenuss zu bereiten, welcher bei jeder Wiederholung, da jeder derselben zur Entdeckung neuer Schönheiten führt, auch verhältnissmässig sich erneuert und die Oper gleichsam im Preise noch steigert, wie es denn überhaupt bei Allem, was wirklich recht und gut ist, zu geschehen pflegt.

(Fortsetzung folgt.)

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Alessandria. Gestopft volles Theater mit Fashionables und Bon ton ohne Beispiel. Und warum? Man gab zur ersten Herbstoper die für unsere Stadt ganz neue, berühmte Lucrezia Borgia des immergrünen Genies von Donizetti. Unsäglich brillant war auch die Aufnahme der Musik und Sänger (Prima Donna D'Alberti, Altistin Imoda, Tenor Bozetti und Bassist Santi), die, wenn auch zweiten Ranges, hier ohne weiteres als Künstler ersten Ranges traktirt wurden; selbst der Dekorazionsmaler wurde mit Jubel hervorgerufen. Dies Aufjauchzen nahm zwar in Bellini's Puritani ab, weil man deren Musik minder sympathetisch als jene der Lucrezia fand, demungeachtet ehrte man das Andenken des armen allzufrüh verschiedenen Sizilianers auch in dieser Oper, und klatschte so viel man konnte, um die Glorie im Andenken zu erhalten.

Asti. Donizetti's Olivo e Pasquale wurde von der Temeoni, dem Tenor Tommasi, Bassisten Monachesi (Olivo) und Buffo Picchi (Pasquale) leidlich gegeben und ziemlich applaudirt; der Tenor befriedigte am meisten. Der Furioso, ab eodem Maestro, ging übel, weit besser nachher Ricci's Scaramuccia mit der Temeoni, der Spada und den benannten Sängern.

Moncalvo. Der Tenor Dai Fiori, der hier zugleich den Impresario machte, gewann einen kleinen Terno mit Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Malvasi, der Buffo Ghisoni, Bassist Soarez und er selbst sangen. Nachdem er mit besagtem Ricci Glück gemacht, gab er auch dessen Esposti und gewann einen Nachtreffer.

Novara. Die Leon und der Bassist Massetti pflückten Lorbeern in Coccia's Clotilde. In Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Bertrand, die Herren Visanetti, Massetti und Novelli sangen, haperte es nicht selten, ging aber bei alldem nicht übel. Die Capuleti e Montecchi mit der Bertrand (Romeo), Leon (Giulietta), Tenor Giacobelli und Bassisten Novelli endigten die ganze Stagione befriedigend.

Oleggio. Hier machte die Französin Thévenard Furore als Sonnambula in der Oper gleichen Namens,

besonders mit zwei Kabaletten; aber auch der Tenor Antoneti und Bassist De Bassini fanden starken Beifall. Ist nun die Thévenard darum eine grosse Sängerin, weil sie in diesem unbedeutenden Ort Furore gemacht? .... Diese Frage steht hier, weil die französischen musikalischen Zeitschriften, namentlich die France Musicale, sogar Lärm blasen, als entzücken dermalen so viele ihrer Landsleute (worunter sie zuweilen auch gallisch klingende Namen vermengen) die italienische Oper. Teutsche, französische und sogar englische und spanische Sängerinnen überschwemmen zwar in der neuern und neuesten Zeit Italien, gefallen auch zuweilen, besonders auf kleinern Theatern, aber Niemand von ihnen kann auf einen Künstler ersten Ranges Anspruch machen (die berühmte Unger und Lalande gehören wohl zu den ältern Künstlern dieser Gattung); die Dérancourt und die D'Abbadie, die besten und am meisten wirkenden französischen Sängerinnen in Italien, sind bis jetzt stets zweiten Ranges. Dieselbe France Musicale behauptet in ihrer No. 47 vom verwichenen 22. November, S. 419, Dem. Rossi (von ihr la Transfuge de l'Opéra Comique genannt) habe so sehr im vorigen Herbst auf der Mailänder Scala gefallen, dass der Impresario dieses Theaters sie auf drei Jahre engagirt habe, das erste Jahr für 50,000 Fr., das zweite für 60,000 Fr., das dritte für 70,000 Fr. In der folgenden No. 48, vom 29. November, unter der Rubrik Mailand, heisst es abermals, die Rossi habe so sehr auf der Scala gefallen, und „man sagt," der Entrepreneur habe sie auf drei Jahre engagirt. Die Rossi hat aber auf der Scala wenig gefallen, und von dem vermeinten dreijährigen Engagement weiss Niemand was.

Vigevano. Das diesjährige Säkularfest des seligen Matteo Careri, Protektors dieser Stadt, begann am 4. Oktober mit der Messe des Maestro Boucheron; darauf folgte am 5. Messe und Vesper von Mercadante, am 6. Messe von Boucheron; am 7. eine bessere von Simon Mayr, endlich am 8. Requiem vom benannten Boucheron. Die drei Komponisten dirigirten ihre Musik persönlich; Simon Mayr brachte nichts Neues mit; Mercadante's Kirchenmusik klang sonderbarer Weise zu theatralisch, während seine dermalige Theatermusik eine ganz andere Physionomie trägt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Schwerin. Von dem neuen Opernbuchdichter *Chr. Dehn* ist vor Kurzem beendet worden: *Petermännchen* oder *der Lübecker Martensmann*, komische Oper in 2 Aufzügen. Herr *Lappe*, welcher gegenwärtig mit der Bearbeitung seiner Oper: „*Die Obotriten*" für auswärtige Bühnen beschäftigt ist, wird die Musik dazu schreiben. — Der Dichter hat ausserdem den teutschen Komponisten „ersten Ranges" noch eine neue, grosse Nazionaloper in 4 Aufzügen anzubieten, die unter Anderm auch mit einem Ballet versehen ist. Er will sie unter den annehmlichsten Bedingungen ablassen und nach dem Ermessen des Komponisten den Text modifiziren.

Erstes Konzert des Konservatoriums der Musik zu Paris (10. Januar). Sinfonie von Ludwig van Beethoven (No. 2, D dur); — Komisches Terzett aus der Oper: L'Hôtellerie portugaise von Cherubini; — Sextett aus Don Juan von Mozart; — Ouverture zu Leonore von Beethoven (die erste); — grosses Konzert für die Violine, komponirt und gespielt von Vieuxtemps.

Die *Pasta* hat in Petersburg Lorbeern geerntet und ist von da nach Moskau abgereist. In Petersburg hatte sie mit der Heinefetter (der ältesten Schwester) zu rivalisiren, welche dort als Prima Donna am Theater sehr geschätzt wird.

Im verwichenen Jahre 1840 wurden auf den Pariser Opernbühnen *fünfzehn neue Opern* gegeben. Davon kommen auf die *grosse Oper* vier, darunter zwei von *Donizetti* (Die Märtirer, Die Favoritie) und eine von *Halevy* (Der Tuchmacher); — auf die *komische Oper* zehn, darunter eine von *Adam* (Die Rose von Peronne), eine von *Auber* (Zanetta), eine von *Clapisson* (Der Papagei), eine von *Donizetti* (Die Tochter des Regiments), eine von *Thomas* (Carline). — Ausserdem erschienen noch einige neue Opern auf dem im Laufe dieses Jahres eingegangenen Théatre de la Rénaissance.

In *London* hat sich unter *Moscheles'* und *Benedict's* Auspizien eine Gesellschaft von Musikliebhabern zur Aufführung klassischer Gesangwerke gebildet. Herr Erard hat ihnen in seinem Hause in Great-Marlborough-Street einen Saal eingeräumt, wo sie sich allwöchentlich versammeln werden, um italienische, teutsche, französische, englische Meisterkomposizionen am Pianoforte auszuführen. — Eine andere in London entstandene Gesellschaft führt den Titel: „Musical antiquarian Society"; ihr Zweck ist, die besten Werke der alten englischen Tonsetzer herauszugeben, die theils nur im Manuskript, theils in sehr kostbaren und seltenen, dem Privatmanne unzugänglichen Ausgaben vorhanden sind. Das Unternehmen findet viel Theilnahme. Zunächst sind zur Herausgabe bestimmt: Messe von *Byrde* für eine Stimme; Kanzonen von *Tallis* und *Byrde*; Madrigale von *Wilby*, *Morley*, *Bateson*, *Dowland*, *Gibbons*, *Wealker*; Opern, Kantaten, Sonaten von *Purcel*; Dramatisches von *Lawer*, *Locke*, *Campion* u. And.

Ein Brief in der Gazette musicale de Paris klagt über den Verfall der *öffentlichen Musik* in *London*. In den Konzerten des *Drurylane-Theaters* kommen neben Musard'schen Walzern und Quadrillen Stücke aus Händels Messias zur Aufführung. Im *Coventgarden-Theater* gibt man Shakespeare's Sommernachtstraum mit Musikstücken der allerheterogensten Art, wo neben Mendelssohn-Bartholdy's genialer Ouverture die trivialsten alten Gesänge vorkommen. Das *Prinzen-Theater*, wo man die englische Nazionaloper wieder auf die Beine zu bringen trachtete, ist eingegangen; namentlich versuchte man es mit einer Oper *Fridolin* (nach Schillers Gang nach dem Eisenhammer) mit Musik von dem Engländer *Romer*, welche zwar nicht ohne Beifall aufgenommen wurde, sich jedoch nicht lange hielt, zum Theil wegen Intriguen der Sänger. Ja sogar die Konzerte der philharmonischen Gesellschaft in *Hanover-Square* drohen einzugehen. Ein Glück, dass in neuerer Zeit viele Musikschulen eröffnet worden sind, welche der Musik für die Zukunft bessere Aussichten eröffnen.

Karl Maria v. Weber liegt zu London in der katholischen einfachen Kirche von *Moorfield* begraben, am südwestlichen Ende des *Finsbury-Circus*, im Mittelpunkte der *City*. Der Sarg im Todtengewölbe der Kirche, in welchem die Gebeine des grossen Künstlers ruhen, gleicht einem grossen Violinkasten; er steht dort mitten unter den gewöhnlichen Todten, die jeder Tag dahin bringt. Wenn das Gewölbe für die Masse zu klein sein wird, dann wird man sie, einen wie den andern, wegschaffen, und sich ihrer auf die erste beste Weise entledigen. Folgende Inschrift ist mit schönen Buchstaben auf eine Marmorplatte eingegraben:

Carl Maria Von Weber
Obiit June 1826.
This humble inscription was offered as a tribute
of respect to the genius of this great composer.
January 1840.
By W. H. Grattan.

In Mannheim hat eine neue Oper von *Karl Gollmick*, Musik von dem dortigen Kapellmeister *Esser*, sehr gefallen, vorzüglich werden die Chöre gelobt. Sie heisst: *Silas*.

Am 21. Januar wurde *Halevy's* neueste Oper: *Der Guitarrespieler* (Le Guitarrero) in dem Pariser Opera comique zum ersten Male gegeben. Der Erfolg war nach dem Bericht der Gazette musicale höchst glänzend, die Musik fand eine enthusiastische Aufnahme: sie soll eben so melodisch als originell und karakteristisch sein. Auch das Buch wird ausgezeichnet genannt.

Nachtrag zu den Pariser Albums. Für Gesang: von Alphonse de Feltre (6 Romanzen); — von Clapisson (6 Lieder).

Madame *Viardot* (Pauline Garcia) ist nach London für die bevorstehende Konzert-Saison engagirt. Der 5. März ist zu ihrem ersten dortigen Auftreten bestimmt.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. № 8. 1841.

Kirchenwerke.

Der 130. *Psalm: „Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir," für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung* in Musik gesetzt von *Ernst Richter.* Op. 18. Breslau, bei Karl Cranz. Preis der Partitur und der Stimmen: 1 Thlr. 8 Gr.

Der erste Satz, poco Adagio e sostenuto, 4/4, D moll, ist für vollen Chor fugirt und imitatorisch gehalten und in demüthiger Bitte karaktervoll und kirchlich, auch gut verwebt und deutlich, daher gewiss ansprechend gesungen. Die mässige Durchführung wird das Ihre dazu beitragen. Der Alt übernimmt nun zu den Worten: „Lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens" u. s. w. ein einfaches, angemessen melodisches Solo, Andante, 3/4, F dur, von der Orgel eben so einfach begleitet. Der Gesang hat sich der zu bändigen Textwiederholungen und aller Ausschmückungsfiguren entschlagen, was hier besonders wohl gethan ist. Ein Lento, 6/4, in C moll, stimmt im Chor auf die Worte: „Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte" in einer einfachen, klaren Fuge, ohne zu weit getriebene Verwickelung sicher und sinngerecht. Der Sopran singt darauf in ehrfurchtsvollem Vertrauen auf die Hilfe des Erbarmers im Andantino, 3/4, B dur: „Ich harre des Herrn, meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort" u. s. w. Das schlicht Beharrende des melodischen Flusses ist durch eine etwas bewegtere Orgelbegleitung nach dem Inhalte noch eingänglicher gemacht, so dass es gemüthlichen Anklang finden wird. Der Chor, Maestoso, 4/4, G moll, ermahnt die Gläubigen: „Israel, hoffe auf den Herrn" in kräftig und leicht modulirender Einleitung, welche in A dur schliesst, um sich im All. moderato nach D dur zu wenden, wo zu den Worten: „Denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung" u. s. w. eine gute und leicht verständliche Doppelfuge eintritt, die bis zum einfachen Kirchenschlusse erbaulich fortgeführt wird. Das Ganze ist sehr zu empfehlen.

Derselbe Psalm ist noch einmal komponirt worden und zwar gleichfalls für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgelbegleitung von

Franz Joseph Kunkel, Rektor und Musiklehrer am Schullehrer-Seminar zu Bensheim. 5s Werk. Darmstadt, Verlag bei L. Pabst.

Es ist uns eine Freude, dem Verfasser gleichfalls nachrühmen zu können, dass er, wie der vorhergenannte Komponist dieses Psalms, mit wohlwollend regsamem Eifer und ausdauernder Kraft gearbeitet und ein kirchliches Werk zu Stande gebracht hat, das des Druckes allerdings werth ist. Vom ersten bis zum letzten Satze muss es jedem Beschauer und Hörer einleuchten, dass der Verfasser diejenigen Zeiten und ihre mit Recht gerühmten Hauptmeister sich zum Vorbilde genommen hat, welche uns im Kirchlichen als Muster theils dastehen, theils in der Regel vorgeführt werden. Fugirte Arbeit, Fugen, kanonische Sätze und selbst eine Doppelfuge weben das Ganze geschickt zusammen. Einstimmige Gesänge sind hier ganz ausgeschlossen; wo ein kurzer Sologesang dazwischen greift, ist er doch mindestens vierstimmig, oder es wechselt der halbe Chor mit dem vollen, wenn anders die Sängermasse zu einer ungefähren Theilung für manche Stellen gross genug ist: im entgegengesetzten Falle treten vier Solostimmen an die Stelle des Halbchores. Vorzüglich tüchtig gearbeitet und zugleich wirksam ist das Andante, 3/4, F dur, zu den Worten: „Ich harre des Herrn." Sopran und Tenor folgen einander in einem Kanon in der Unterseptime, worauf und wozu im achten Gesangestakte der Alt einen neuen Kanon anhebt, den der Bass gleichfalls in der Unterseptime aufnimmt; zwischen diesen beiden Melodieen wechseln die beiden einander nachahmenden Stimmenpaare und bringen ein recht schönes Ganze hervor. In der Einleitung des Schlusssatzes kommen sich sogar beide Komponisten einander etwas nahe, so sehr sie auch wieder von einander abweichen, was ohne geflissentliches Nachahmen, hier gar nicht möglich, gar nicht anders sein kann. Die Arbeit verdient also vollen Beifall, wie die erste. Dennoch ziehen wir die erste vor, weil sie innerlicher ist, die alte Form mehr in die Zeit hineingeschaffen und mit ihrem Wesen verbunden hat, als die letzte, welche an verschiedenen Stellen doch wie ein nachgeborenes Rococo erscheint, das einer vergangenen Zeit angehören möchte, ohne ihr vollkommen angehören zu können. Vielleicht kommt dies Andern nicht so vor. Wäre es aber auch, so verdient das Werk doch jedenfalls alle Beachtung, nicht allein um des Strebens, sondern auch um des Seins willen.

Canticum Simeonis quinque vocibus cantandum, quod — dedicat Josephus Elsner. Op. 69. Berlini sumtibus Schlesingeri. Partitur und Stimmen: 3/4 Thlr.

Der Gesang Simeons ist hier auf den lateinischen bekannten Text für Sopran, Alt, 2 Tenore und Bass,

ohne alle Begleitung im guten Kirchenstyl einfach gehalten, gesungen; Alles in einem einzigen Tempo, Andante dolce, ¾, E moll. Die Stimmen ahmen einander öfter nach oder sind rein harmonisch geführt ohne Figurenschmuck. Nur in der ersten Klammer auf der sechsten Seite mag man im siebenten Takte des zweiten Tenors anstatt des kleinen *g* lieber *h* setzen, um die Oktaven gegen den Diskant zu vermeiden, da sie so leicht vermieden werden können. Der Gesang wird übrigens einen guten Eindruck hinterlassen, der sich zwischen sanfter Wehmuth und hoffnungsvoller Ergebenheit theilt. Auch seine mässige Durchführung spricht für ihn.

Patriotische Gesänge für Preussen.

Trauer-Ode zum Gedächtniss Ihrer Hochseligen Majestäten der Königin Louise und des Königs Friedrich Wilhelm 3. *von Preussen, gesungen in Breslau den* 31. *August* 1810 *in der Aula Leopoldina, den* 19. *Juli* 1840 *in der Kathedrale.* Für vier Singstimmen mit Begleitung der Blas-Instrumente komponirt von *Jos. Schnabel*, Domkapellmeister. Breslau, bei Karl Cranz. Preis der Partitur: 12 Ggr.

Der Gesang, im Choraltone gehalten, von den Messingbläsern verstärkt und von den Holzbläsern nur wenig, aber anständig ausgeschmückt, ist angemessen. Offenbar ist der Text mehr für die entschlafene Königin als für ihren Gemahl passend, für dessen Gedächtnissfeier man wohl einen andern unterlegen wird.

Preussischer Armeemarsch componirt von Sr. Majestät dem König Friedrich Wilhelm 3. Berlin, bei Schlesinger.

Dieser königliche Marsch ist zunächst für Militärmusik gesetzt, dann arrangirt für das grosse Orchester, Preis 1 Thlr., zu haben. Er ist einfach, melodiös und wirksam; besteht aus zwei Theilen, jeder Theil zu acht Takten, in natürlich angemessener Ordnung. Das Orchester sehr vollständig. Ferner ist er für das Pianoforte zu zwei und vier Händen eingerichtet worden, jede Ausgabe Preis 8 Gr.; leicht ausführbar. — Dann ist dieser Marsch für *Nic. Beckers* Lied: „Sie sollen ihn nicht haben" verwendet worden. Für vierstimmigen Männergesang, Partitur und Stimmen 7½ Sgr., in A dur, während die Melodie für Bläser und Orchester in C dur steht. Auch zweistimmig in F dur übergetragen; für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre, in G dur, Preis 5 Sgr. Alles leicht.

Huldigungs-, Einholungs- und Festmusik, aufgeführt in Berlin bei den Feierlichkeiten I. I. M. M. des Königs und der Königin. Ebendaselbst. Pianoforte-Arrangement. 3 Hefte.

Man erhält zuerst ein Volkslied für die Königin, gedichtet von C. Seidel, komponirt von Wilh. Taubert, worauf sechs verschiedenartige Märsche folgen, dann vier Choräle, und zum Schlusse das Huldigungslied: „Schon ein Jahrhundert schwand" u. s. w. — Eine zweite Ausgabe, die wir sahen, bringt vier Märsche zweihändig: zwei von Friedrich dem Grossen, den Dessauer Marsch, welcher von einem Italiener komponirt und zum ersten Male 1705 zur Feier des Sieges über Vendôme aufgeführt wurde; endlich einen Marsch, genannt die Nachtigall.

Held Friedrich zog mit seinem Heer. Patriotisches Lied von *J. M. Firmenich*, komponirt von *Fr. Kücken.* Op. 32. Ebendaselbst. Für vier Männerstimmen: ½ Thlr.; für eine Stimme mit Chor and Pianoforte: 8 Gr.

Der Bass singt vor, der Chor akkompagnirt und singt dazwischen. Volksmässig.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

27 *leichte zweistimmige Lieder ohne Begleitung. Für Gymnasien und andere Bildungsanstalten, so wie zu häuslichem Gebrauch für Klein und Gross komponirt* — von *A. F. Anacker.* 20s Werk. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 12 Gr.

Je einfacher die Liederkomposizionen sind, desto mehr kommt auf die Wahl der Gedichte an. Die Beschaffenheit der Texte gibt ihnen vor Allem den geistigen Inhalt, oder das Wort erklärt den Ton; es ist sein bestimmter Ausleger; Hörer und Vortragende werden dadurch in eine Richtung des Gemüthes gebracht, die mit Nothwendigkeit festgehalten werden muss, wenn ein ganzes, in sich abgerundet zusammenhangendes Bild klar in's Leben gerufen werden soll. Gibt es nun noch unter den Musikfreunden verschiedene Parteien, die sich mit Vorliebe zu gewissen Gattungen von Seelenbildern hingezogen fühlen, während andere entgegengesetzte Gattungen ihnen weniger zusagen, selbst in dem Falle, wenn sie an sich schön befunden werden müssen, so kann natürlich den Gesangliebhabern nichts erwünschter sein, als dass sie zuvörderst im Allgemeinen erfahren, von welcher Art der Wortdarstellung jedesmal die Rede ist, sobald sich dies nicht schon deutlich durch den Titel ausspricht. Hier sind nun Natur und Religion die Träger des Ganzen, meist mit einander gemischt; selbst die wenigen, mehr aus dem geringeren Leben einzelner Menschenergötzungen gezogenen Gedichtsunterlagen sind in das moralische Element hineingezogen, z. B. das Schaukellied, die Arbeiter, der kleine Reiter. Die Namen der Dichter, die das Meiste gesteuert haben, werden dies ohne Aufzählung der einzelnen Wahlen bethätigen. Die zahlreichsten Nummern haben *Spitta's* Andachten geliefert, aus denen man 6 Gedichte trifft; 2 von Krummacher, eins von Lavater, von Stollberg, Voss, Tieck u. s. w.; 12 von Ungenannten, unter welchen einige religiös sentimentale sind, worunter wir No. 13 „Veilchen", und No. 16 rechnen, wo es im Abendliede heisst: „Wonne träumend Staun' ich säumend, Dann vom Damm die Gegend an, Freu so herzlich mich der hehren, Schönen Erd', und süsse Zähren Sagen, was kein Ausdruck kann." — Dass es in solchen Gedichten viel auf Beschreibung oder

Ermahnung hinausläuft, setzt man aus Erfahrung mit Recht in der Regel voraus, eben so, dass sie ihre zahlreichen Liebhaber haben, während es Andere gibt, die ihnen höchstens einen sehr untergeordneten Rang unter den Gedichten einräumen. Ueber die Sache selbst nur Andeutungen gebend, bemerken wir daher, dass hier wirklich in Hinsicht der Textwahlen für das Bedürfniss der Meisten erwünscht gesorgt ist. Dasselbe Bedürfniss ist auch in den Komposizionen bedacht worden. Melodieen und Harmonieen sind grösstentheils, nur mit einigen seltenen Ausnahmen, möglichst einfach und Jedem sehr leicht fasslich gehalten worden. Der Verfasser hat viel eher bedeutende Anklänge an allgemein bekannte Melodieen seinen Tonweisen einverleibt, als dass er etwas für den Anfang weniger Leichtes gegeben hätte. Man sieht daraus, in welchem Sinne es der Komponist nimmt, wenn er dieses Heft für Klein und Gross bestimmt. Einen künstlerisch höhern Aufschwung weder in Erfindung der Melodieen noch in Durchführung derselben hat er zwar nicht gewollt. Es wird also dabei weit weniger auf irgend eine tiefer in das Wesen solcher Volkslieder-Duette eingehende Beurtheilung als auf den Geschmack und das Bedürfniss derer ankommen, für welche diese Gaben bestimmt sind. Man wird sich also an ihnen versuchen müssen. Hätten wir auch einigen mehr inneres Anschmiegen an den Grundgedanken des Inhaltes und mehr eigenthümliche Erfindung, welche in so einfachen Gaben schwerer ist als man meint, gewünscht, so müssen wir doch im Allgemeinen nach unsern Erfahrungen annehmen, dass sie dem Bedürfnisse sehr Vieler angemessen sind. Hierbei gilt das Urtheil des Einzelnen wenig; es gilt, sie vorzunehmen und ihre Wirkung an sich selbst zu versuchen, wozu wir alle Volksfreunde und Schullehrer treulich ermuntern.

Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von *Fr. Kücken.* Op. 33, in zwei Heften. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: ¾ Thlr.

Die Weise des beliebten Liederkomponisten ist bekannt. Im ersten Hefte erhalten wir ein Nachtlied, gedichtet von E. Geibel: „Der Mond kommt still gegangen" u. s. w. Die Stimmenführung gibt so viel Helldunkel, als es der Mondschein liebt, und das Ganze so viel Sanftes und Sehnsüchtiges, als es Mondfreunden gefällt. Der mässig durchgeführte, liederartige Gesang wird demnach Viele ansprechen. No. 2. Der Deserteur: „Zu Strassburg auf der Schanz" ist oft in Töne gebracht, auch vierstimmig und gewöhnlich für Männergesang. Hier nehmen selbst Frauen an dem Loose des armen Schwimmers Antheil, wodurch es etwas Eigenes erhält, wie durch den Taktwechsel und die tragische Grundlage, welche durch Rhythmisirung und Textwiederholung einen besonderen fein komischen Anstrich gewonnen hat, der für diese Behandlung am rechten Orte steht. No. 3. Rheinländisches Wiegenlied, von J. M. Firmenich (in Rheinischer Mundart), musikalisch ein einfacher, durch die Stimmenführung etwas geputzter Länderer. No. 4 beginnt das zweite Heft mit dem bekannten: „So viel Stern am Himmel stehen," einfach und anmuthig, so dass es in seiner spielenden oder naiven Trauer, die immer einem andern als den Sängern anzugehören scheint, wohl bald zu den Lieblingen gehören dürfte. No. 5 ist das hübsche Kinderliedchen: „Hopp, hopp, hopp! Pferdchen, lauf Galopp!", munter und leicht scherzhaft, also zum wohlgefälligen Dienst für Viele. No. 6. Allemannisches Volkslied: „Mei Dirndel is harb auf mi" u. s. w. in Ländererweise mit angehangenem Lala und mit drei Brummstimmen. — Geselligen Unterhaltungen werden beide Hefte erwünschte Dienste leisten, theils weil ihnen ein für ihrem Zeitvertreib ungewöhnlicher Textinhalt, der sonst mehr für Männer- oder für einstimmigen Gesang mit Begleitung verwendet wird, untergelegt worden ist, theils weil eben dadurch das etwa darin herrschende Gefühl nur als ein fremder Gegenstand hingestellt wird, der nur wie ein Maskenzug Theilnahme erregen, aber nicht als Wahrheit sich tiefer senken soll. — Beide Hefte sind in Partitur und Stimmen gedruckt; beide sollen auch für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung arrangirt veröffentlicht werden.

G. W. Fink.

Heerschau der Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Auswahl von Gesängen für eine Bass- oder Bariton-Stimme (auch für Alt). Musik von *A. d'Adhémar.* Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Die Ausgabe enthält sieben Romanzen, welche ihren Nummern nach zu der Gesammtausgabe „Choix de Romances" gehören; die Texte französisch und teutsch, die Uebersetzung von J. C. Grünbaum. 1) Der Kabile. Zur Erinnerung an Afrika und an den Kampf mit den Sarazenen (No. 228); 2) Der calabrische Räuber; No. 3. Catéran; No. 4. Der Torreador (Stierfechter); No. 5. Der Bravo, mit dem Dolch auf seinen Nebenbuhler lauernd; No. 6. Der Seeräuber (die Nummern laufen der Reihe nach fort bis 233); No. 7. Der Christensklave (mit No. 241). Der Inhalt aller dieser Romanzen ist Tapferkeit, Kampflust und wilde Rache mit Liebe gepaart meist zum Vaterlande, oder zu der Erwählten. Das gibt die Mischung, die den Meisten recht ist. Text und Musik ist französischer Art, so dass Beides den Liebhabern zusagen wird. Das gefällig Marsch- oder Bolero-Mässige ist mit kühnen Akkordwürfen zuweilen in's Frappante gezogen. — Noch sahen wir aus

Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes. No. 240. Preis 8 Gr.

Sie bringt eine italienische Canzone für Tenor oder Sopran von G. Donizetti. Der Sänger lockt mit artiger Bravour sein Liebchen in die abendbeglänzte Gondel nach italienisch hübscher Weise. Die Verteutschung steht dabei, wie in dieser Sammlung gewöhnlich.

---

1) *Evan Evoe! Sechs Weinlieder für eine Baritonstimme* — von *Karl Banck*. Op. 38. Heft 1 u. 2. Ebendaselbst. Preis des ersten Heftes: 14 Gr.; des zweiten: 12 Gr.

2) *Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna*, gedichtet von *O. L. B. Wolff*, komponirt von *Karl Banck*. Op. 39. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Die Weinlieder haben wir bereits im vorigen Jahrgange S. 614 nach der ersten vierstimmigen Ausgabe besprochen. Wir müssen sie auch in diesem Arrangement einem andern Geschmacke überlassen.
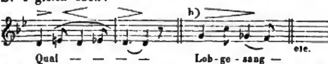
Die Marienlieder, alle durchkomponirt, jedoch nur mit geringen Veränderungen, können natürlich die Ueberschwenglichkeit jener Weinlieder durchaus nicht an sich tragen; der ganz andere Gegenstand und die Behandlung des Dichters bewahren sie davor. Eine Probe der Dichtung scheint uns zum Besten der Freunde solcher Gesänge rathsam. Nehmen wir ohne Auswahl gleich No. 1 dazu mit der Ueberschrift:

Auf dem Meere. Ave maris stella.

1) Sei gegrüsst du Stern der Meere,
Der im Schoos des Vaters ruht,
Den der ew'ge Fürst der Heere
Gab zum Führer durch die Fluth:
In der schwarzen Nacht der Trauer
Rufen wir in Angst und Qual!
Durch der schweren Wolke Schauer
Brichst du, heisser Liebesstrahl.

2) Mächtig durch der Wogen Rauschen,
Drang hervor dein Lobgesang,
Dass die Engel selber lauschen
Unsrer Andacht heil'gem Klang.
Durch die schwarze Nacht der Trauer
Schiffen wir in Angst und Qual!
Sei gegrüsst mit frommem Schauer,
Stern der Meere, Liebesstrahl!

Die Melodie dazu ist im Ganzen schlicht bittend, das Sanfte derselben von innerer Bangigkeit durchzogen, was sich auch in der nicht übertrieben bewegten Begleitung ausspricht, die einige harmonische Verdunkelungen, der Furcht wegen vor den Wogen, in die Bitte bringt. Einige Ziehungen des Gesanges auf männlichen Reimsylben drücken ohne Noth den rhythmischen Abschnitt und sind eher Ueberladungen als gute Malereien z. B. auf S. 4 gleich oben:



Bei *b*) widerstrebt das *ges*, wenn wir auch den rhythmischen Einschnitt unbeachtet lassen, der Gemüthserhebung zu offenbar, als dass nicht das schlichte *f* (anstatt *ges*) mit einer Achtelpause angemessener sein sollte. Allerdings sind dies Kleinigkeiten. Wenn aber darin eine Verschönerung gesucht wird, so sind eben solche Kleinigkeiten doppelt bemerkenswerth, sobald sie von der einen Seite ohne dringenden Grund erschweren und von der andern nicht einmal wohlthun. In solchen Gesängen muss jede Note ihren Werth in sich tragen. An Aehnliches, was auch in den folgenden Nummern sich nur in Einzelnheiten zeigt, hat sich die Zeit gewöhnt, so dass es unnütz würde, wenn wir länger dabei verweilen wollten. No. 2. Der Jungfrau Gebet (Ad te suspiramus!), beim Verluste des Geliebten, trägt die innere Bewegung mehr in der Begleitung als in der Melodie, die sanfter Natur ist. No. 3. Abendreigen (Ave Maria), eine idyllenartige Beschreibung des hereinbrechenden Abends mit angehangenem „Gelobt seist du, Maria!" Das Letzte, wie im kurzen Gebete, das Erste wie im einfachen Siciliano, das nur in der Begleitung die veränderten Strophen malt, besonders das Säuseln der Wälder. No. 4. Tiefste Liebe (Salve Regina, vitae dulcedo!), sanft schwärmerisch. No. 5. Bitte für uns (Ora pro nobis), einfach und sehr eingänglich, A dur, ¾. No. 6. Der Pilger Heimkehr (Jubilate, Amen), Allegretto, ⁶⁄₈, B dur, lebendig im Anstand, die Melodie ganz einfach, fast volksmässig. Allen, die gern zum Gnadenbilde flehen, ist diese Sammlung zur Beachtung zu empfehlen. Die Ausstattung ist schön, wie hier gewöhnlich.

In die Ferne, von *H. Klätke*, in Musik gesetzt von *H. Esser*. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Preis 36 Kr.

Noch eine Komposizion des sehr vielfach in Musik gesetzten Liedes von einem Manne, der sich unterdessen in grösseren Werken der musikalischen Welt bekannt machte, z. B. durch ein gedrucktes Quartett für Streichinstrumente, das unter den um den Preis werbenden eine Stimme für sich hatte; dann auch eine mit Beifall aufgenommene Oper. Ueber das Quartett (bei Simrock) werden wir sprechen, sobald wir es hörten; es ist nur in Stimmen gedruckt. Die Komposizion des Liedes gehört unter die vielen, die gut sind und alle Anerkennung verdienen, dabei aber das Zeichen jugendlicher Ueberschwenglichkeit an sich tragen, aus Liebe zur Sache zu viel thun oder doch eine Leidenschaftlichkeit in sich hegen, die nicht Allen zusagt und der nicht Alle gewachsen sind. Für die Zukunft ist dies nicht selten ein gutes Zeichen, da sich die vorhandene Fülle durch Erfahrung wohl zügeln und ordnen, aber, wo sie nicht ist, schwerer erringen lässt.

---

1) *Der todte Tänzer*, Gedicht von *H. Heine*. *Sternenlied*, von *C. P. Lippmann* — *für eine Bass- oder Baritonstimme komponirt* von *Sigm. Goldschmidt*. Op. 1. Prag, bei Joh. Hoffmann. Pr. 54 Kr. C. M.

2) *Der Pilger*, von *Walter Scott*, deutsch von *Ferd. Freiligrath*, *für Bass u. s. w.* von demselben. Op. 2. Ebendaselbst. Preis 54 Kr.

Dass die Kunstjugend so gern mit Gerippen tanzt und dabei so breit wird als möglich, haben wir längst erfahren; dass aber auch die vom Gespenste wach gefiedelten Jungfrauen so einen gewaltigen Zug nach den Skeletten haben, lehrt uns hier Herr Heine, der gewaltige.

Es ist eine so ausserordentlich seltene Erzählung, dass sie leicht gar nichts sein könnte, wenn es nicht fiedelte, tänzelte und hüpfelte, und wenn der Komponist nicht so grosses Gefallen an den klapperigen Bewegungen fände, dass er Herrn Heine's bleichen Mondscheingraus geziemend stark wiederholte. Es liegt im klingenden Nichts ein eigener Reiz, ehe man sich aus der spukenden Nacht in die Morgendämmerung rettet. Im ersten Opus ist dergleichen erlaubt und der Spass für gute Freunde. Das Sternenlied, düster wie irgend eins, hat Gedanken, die aus der Schwermuth geboren sind, bleich wie der Harm, der auf gebrochene Herzen blickt: aber Geist und Sinn sind nicht ferne. Gut denn! die Komposizion trifft.— Der Pilger ist eine Ballade abermals schauriger Art, deren Ausführung von Anlagen zeugt. Der jugendliche Komponist wird schon andere Gegenstände lieb gewinnen, wofür wir ihm mehr zu danken Ursache haben werden, als in seiner Schauerperiode, die gern in's Wilde und Grauliche greift. Nachtstücke sind nicht Jedermanns Sache.

Sechs Lieder — komponirt von *J. F. Kittl.* Op. 5. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 14 Gr.

Der Komponist der Jagdsinfonie setzt seine Lieder nicht blos für den Sänger, sondern auch für den Begleiter so überaus einfach, dass mancher jugendliche Liebhaber, nur die Erzeugnisse rauschender Neuromantik vor Augen, wohl begierig werden könnte, zu erfahren, ob es wohl möglich sei, bei so geringem Verbrauche der Tinte etwas Erträgliches zu Stande zu bringen. Er mag die Lieder versuchen; die Natur behauptet nicht selten ihre Rechte gegen die verwöhnteste Unnatur, deren Krampfanfälle doch schon so bedeutend nachgelassen haben, dass man auf baldige Genesung vom Uebel hoffen darf. Darin hingegen wird man nicht Unrecht haben, wenn man besorgt: Am Ende ist das Ueberschwengliche leichter als das einfach Schwunghafte, und das Toben leichter als das Vernünftigsein. — Dennoch steckt noch eine gewisse Nachtlust in zu angegriffenen Augen, so dass man nicht auf einmal Alles in Allem gerechter Weise erwarten darf. Aber auf die noch Zurückbleibenden kommt nichts an. Die Gefahr ist vorüber, das Uebrige heilt die Zeit, deren Gegenwart schon so viele Genesene beleuchtet, dass diese einfachen Weisen eine reichliche Anzahl dankbarer Freunde haben werden. — No. 1. Beruhigung, von Matthisson, ein durchkomponirter Gesang, wie der Letzte dieses Heftes; alle übrige Nummern sind echte Lieder. Zugleich ist es der einzige Gesang, der eine gewisse Lebenserfahrung voraussetzt, die zwar Jedem zu Theil wird, aber zum Glück nicht Jedem zu früh. — No. 2. Liebe, von Matthisson. „Schon wieder von dem alten Matthisson?" Nun, er singt sich nicht eben schlecht. Die Adelaide ist auch von ihm; es hat mit musikalischen Gedichten seine eigene Bewandniss, die man nach gerade kennen sollte. Das Lied ist schön und singt sich gut. — No. 3. Nicht für die Erde, von Kind, wird mancher Mutter und mancher Schwester ein sanfter Trost in ihrer Trauer sein. — No. 4. Lebenslied, von Matthisson, so einfach wie alle, dabei in so ungesuchter Kraft, dass man glauben sollte, die Natur hätte den Kanon der Begleitung der rechten Hand, der sich erst unterbrochen einleitet, selbst gemacht. — No. 5. Die Kinderzeit, von Matthisson, kann nur älteren Sängern in stillen Stunden der Erinnerung wohlthun: der Jugend und geselligen Kreisen gehört das Lied nicht an. — No. 6. Nachtgesang, von Kosegarten, ein vortrefflicher Gesang, dessen schöne Melodie sich in allen drei Strophen gleich bleibt, nur in jeder Strophe vom Leisen zum Lautern sich wendet, deshalb auch von wachsender Begleitung gehoben wird, ohne dass diese jedoch in irgend eine Verbrämung oder in irgend ein Bravourmässiges überginge. — Das Heft verdient alle Empfehlung.

Lied: „Drei Finger und eine Feder" von Dr. *W. Förster. Für eine Bassstimme mit vierstimmigem Männerchor und Begleitung des Pianoforte* von *Ernst Köhler.* Op. 72. Breslau, bei Karl Cranz. Pr. 8 Gr.

Ein ganz hübscher Sang, die Folgen der Schreiblust schlicht witzig in's Gewissen schiebend. Die sechste Strophe singt der Chor, mit imitirenden Bässen. Das Lied wird auch behagen, wenn es eine Stimme allein singt. Die Chorstimmen sind übrigens besonders abgedruckt.

Zwei Romanzen aus dem Trauerspiel „König Enzio" von *Raupach,* in Musik gesetzt von *Conradin Kreutser.* Op. 40. No. 1 und 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Gr.; II: 6 Gr.

Die erste ist ein sehr hübscher, kräftig wirkender Marsch zum Preise des gefangenen Königs; die zweite ein Gesang Enzio's von seiner Liebe, ohne welche ihm das Leben ein leeres Wort ist. Die Romanze klingt leicht, ohne Klage, in männlicher Sehnsucht, im Siziliano aus Ges dur, italienische und teutsche Weise verbindend, also nicht eigentlich tief karakteristisch, aber sehr angenehm und erspriesslich.

Maurisches Ständchen, Gedicht von Gr. *v. B., für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre* componirt von *Fr. Kücken.* Berlin, bei Bechtold u. Hartje. Preis mit Pianof.: 10 Sgr.; mit Guitarre: 5 Sgr.

Die Worte des Grafen v. Bronikowski passen für jedes zärtliche Ständchen in Nord und Süd, was den Bedürfnissen der Liebhaber nur um so lieber sein muss. Die Musik ist auch nicht eben afrikanisch, wenn gleich ein wenig fremd thuend, was dem leicht Anmuthigen vielleicht noch einen Reiz mehr bringt. Kitharöden in lauen Nächten wird es besonders gute Dienste thun.

Jungfräulein Annika und *Die verlorene Tochter.* Zwei Balladen componirt von Dr. *Karl Löwe.* Op. 78. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 18 Ggr.

Der Text der ersten Ballade erzählt im echten Volkstone, wie Jungfräulein Annika am Rande der Brücke

auf einen Mann von Stande wartet, den Gold- und Silbermann aber, die aus der Fluth emportauchen, bescheidentlich verschmäht und sich den Reismann nimmt. Dazu stimmt die Musik so naiv und zierlich mährchenhaft, dass Herr Reismann und seine Annika überall gern gesehen sein werden ihrer freundlichen Anspruchlosigkeit und Wohlhabigkeit wegen. — Nach dieser hübschen und behaglichen Annika und nach den meist sehr einfach schönen Legenden Op. 75 und 76, die vor Kurzem bei Breitkopf und Härtel erschienen und S. 38 von uns mit Vergnügen empfohlen worden sind, hofften wir eine innerlichste Bekehrung der Tonseele des Balladensängers vom gekrümmten Pfade des Originalsüchtigen zum sinnig Naturgeraden; allein das muss schwerer sein, als man vermuthen sollte, denn in der „verlorenen Tochter" hat es der Herr Doktor schnell wieder vorgezogen, im Zwielichte zwischen seiner ältesten und seiner zuletzt neu gepflegten Art zu wandeln und bald mit der einen bald mit der andern schön zu thun, um alle beide verdriesslich zu machen. Kurz, es ist recht Schade um die armen drei Königstöchter, und wäre noch viel mehr Schade, wenn die dritte nicht ganz zur unrechten Zeit gestorben, sondern aus ihrem Spielmann zum Heil des Landes ein Finanzminister geworden wäre.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dresden. Am 4. Februar gab Herr Kammermusikus *Kotte* ein sehr besuchtes Konzert. Derselbe erregte nicht nur durch sein Talent die allgemeine Theilnahme des Publikums, sondern zeigte auch, dass er ein Programm fertigen zu lassen versteht, wodurch sich unser Völkchen leicht hinziehen lässt. Das diesjährige enthielt Viel und Vielerlei; kaum einige Nummern entbehrten den Beisatz „neu" oder gar „Manuskript." — Alles war berechnet, Leute herbeizulocken. — Wenn nun der Konzertgebende vorzüglich sein Interesse vor Augen hat, so ist dieses ihm nicht zu verdenken, denn Geld ist einmal die Loosung! Aber noch weit löblicher würde es sein, wenn Manche unserer hiesigen Konzertgeber mehr Geschmack in der Anordnung blicken liessen; denn z. B. nach einer so kraftvollen Ouverture wie die von Spontini aus Olympia passt sich eine Ballade mit frugaler Pianobegleitung doch gewiss nicht. Ausser dieser Ballade „Der König Og" von Heitmann, Musik von Rastrelli, und „Die Lore-Ley" von Janitzschka und Netzer trug Herr Kotte noch mit Piano eine Fantasie über Beethovens Arie „Ah perfido" vor. Ist es nicht Schade, wenn die Kräfte eines einmal versammelten Orchesters unbenutzt bleiben und nur theilweise in Aktivität erhalten werden? Lieder, Quartetten, Solostücke mit einfacher Begleitung u. s. w. gehören in's Zimmer oder in kleine Salons, grössere Orchesterstücke dagegen in den Konzertsaal. Warum lässt uns denn Herr Kotte anstatt gehaltloser Produkte nicht einmal etwas von K. M. v. Weber oder Spohr hören? *O.*

Berlin, im Februar 1841. Das neue Jahr wurde von der königlichen Bühne mit Auber's „Feen-See" die Schaulust sehr befriedigend eröffnet. Zunächst folgte hierauf eine sehr heterogene Vorstellung von Racine's Athalia, mit den Chören von J. A. P. Schultz, welche indess, als Zwischenakte, die ohnedies einförmige Handlung noch mehr ausdehnend befunden wurden. Auch die von Raupach neu übersetzte Tragödie langweilte, und veranlasste bei der ersten Vorstellung missbilligende Aeusserungen eines Theils der Zuhörer. Die königl. Oper hat auch im Januar nichts Neues geliefert. Am Tage des Ordensfestes wurde Spontini's „Vestalin," die Julia von Frau v. Fassmann, Licinius von Herrn Eichberger gut gegeben. Ausserdem hörten wir Boieldieu's „weisse Dame" und Gluck's Armide wieder. Sonst fanden nur Wiederholungen von Lortzing's „beide Schützen" und „Czaar und Zimmermann," durch die bekannten spanischen Tänzer aufgefrischt, Statt. Ein neues Ballet: „Robert und Bertrand" vom Balletmeister Hoguet, mit ansprechender Musik von Herrmann Schmidt, gefiel durch die Intrigue und gewandte, pantomimische Leistung der Herren Hoguet und L. Schneider. Das grösste Interesse des Theaterpublikums nahm indess Goethe's (hier seit länger als zwanzig Jahren ruhender) Egmont, mit der genialen Musik von Beethoven, in Anspruch. Ausser der anziehenden Wirkung und Musik kam auch noch eine persönliche Theilnahme für die Darsteller des Egmont und Brackenburg, wie für die Künstlerin hinzu, welche das Clärchen gelungen darstellte, die beiden schönen Lieder indess nicht singen konnte. Dass in solchen Fällen, besonders nach den bekannt gewordenen Streitigkeiten über die Rollenvertheilung, sich Parteien bilden, ist unvermeidlich. Diese äusserten sich denn auch bei der ersten Vorstellung durch versagte oder übermässige Beifallsbezeigungen, wie durch ziemlich heftige Opposizion, ohne jedoch den Fortgang der mit grosser Sorgfalt vorbereiteten Vorstellung zu stören. Die treffliche Ouverture konnte noch besser vernommen werden, als die Zwischenaktmusiken, welche ohnedies bei den verlegten Szenen und Aktschlüssen nicht immer passen. Von tieferschütternder Wirkung war indess die Musik, welche Clärchens Tod bezeichnet, und das Melodram, wie der Traum Egmont's bei der Erscheinung der personifizirten Freiheit, welche überaus schön versinnlicht wurde. Unausgesetzt ist der Andrang zu dieser geistreichen Darstellung noch ungemein gross. — Die Königsstädtische Bühne hat Halevy's „Jüdin" neu eingeübt und unter Mitwirkung der Dem. Hähnel als Recha und des Herrn Wild als Eleasar sehr wirksam gegeben. — Konzerte fanden im Januar nur wenige, eigentlich nur das eine der Sängerin Dem. *Dielitz* Statt, welches keinen Anlass gab, das unlängst über dieselbe geäusserte Urtheil zu modifiziren. Die frische, angenehme Sopranstimme der Dem. Dielitz ist bis zu einem gewissen Grade gebildet, bedarf jedoch noch der geschmackvollern Kultur und Beseitigung von Manier, welche die neueste italienische Gesangmethode leider so leicht ausarten lässt. — Die Sing-Akademie führte J. Haydn's „Schöpfung" in den Chören höchst imponirend auf.

Weniger befriedigte die Ausführung der Solopartieen des Gabriel und Raphael, da die dazu bestimmten Mitglieder der königl. Oper durch dienstliche Verhältnisse und Unpässlichkeit an der Theilnahme verhindert wurden. Sehr schön sang Herr Mantius den Uriel. Auch Adam und Eva genügten ihren Partieen. Das von den Herren MD. Rungenhagen und KM. Ries geleitete Orchester griff überall recht präzis und kräftig ein. Nur blieb zu wünschen, dass einige Zeitmaasse etwas bewegter genommen wären. (Bei der Direkzion des Herrn GMD. Spontini findet in der Regel der umgekehrte Fall Statt.) — Herr MD. *Julius Schneider* führte zum Besten der die teutschen Armen mit Holz unterstützenden Gesellschaft, in diesem anhaltend strengen Winter sehr rechtzeitig, seine Weihnachts- und Huldigungskantate, wie den 42. Psalm von F. Mendelssohn-Bartholdy im neu dekorirten Saale des königl. Opernhauses bei sehr zahlreichem Besuch, unter Mitwirkung seines Gesang-Instituts, der Dem. Auguste Löwe, des Herrn Zschiesche u. s. w. wie der königl. Kapelle, recht gelungen auf. Die Werke selbst sind früher bereits erwähnt worden und verfehlten in dem akustisch günstigen Raume ihre Wirkung um so weniger. — Die Soiréen der Herren MD. *Möser* und KM. *Zimmermann* hatten ihren Fortgang und fanden gleiche Theilnahme, wie früher. In zwei Orchestermusikaufführungen hörten wir zwei Sinfonieen von J. Haydn (in B- und Ddur), Beethoven's Bdur und Pastoral- wie die Cmoll-Sinfonie, eine Sinfonie von Mozart (Ddur) une Ouverturen von Cherubini zum „Wasserträger“ und den „Abenceragen,“ von Beethoven die tragisch grosse Ouverture zu Coriolan. Die Herren Möser, Vater und Sohn, liessen uns abwechselnd das schöne Esdur-Quartett von Mozart, Haydn's Quartett No. 50, und Beethoven's grosses Fdur-Quartett durchaus befriedigend hören. Gleiche Anerkennung verdient die Ausdauer des alten Meisters im Quartettspiel, wie das eminente Talent und die richtige Auffassungsgabe des rasch vorschreitenden, jungen Violinisten August Möser, der selbst im Adagio schon die tiefere Empfindung antizipirt und im kecken Vortrage des Allegro's an die Blüthenzeit seines väterlichen Lehrers erinnert. Die Quartettausführungen der Herren Zimmermann u. s. w. zeichnen sich besonders durch genaues Ensemble aus. In der vierten Soirée derselben wurde ein Haydn'sches, ein Quartett von Fesca in Hmoll und das siebente Quartett von Beethoven effektuirt. Noch interessanter aber war die dritte Unterhaltung durch ein von Herrn Taubert u. s. w. sehr geschmackvoll vorgetragenes Pianofortetrio von Beethoven in Cmoll, wie durch das schöne Ddur-Quartett von Mozart und ein neues Quintett von Onslow in Fmoll. Wir haben nun schlüsslich noch ein neues Oratorium zu erwähnen. Es ist dies das von Fr. Förster gedichtete, von Karl Eckert in Musik gesetzte Oratorium „Judith.“ Die Handlung des Gedichts ist ziemlich dramatisch, wie es bei dem bekannten Stoff auch nicht wohl anders sein konnte, und dies hat denn den jungen, talentvollen Tonsetzer auch zu einer stark instrumentirten, effektuirenden Komposizion verleitet, welche den ohnedies wortreichen Text mitunter zu ausführlich behandelt und an den dramatischen Styl grenzt. Den meisten Karakter dürfte die Basspartie des Holofernes bezeichnen, welchen Herr Bötticher recht kräftig, wie Herr Mantius den Osias mit angemessenem Ausdruck sang. Judith ist am gelungensten in dem Gebet des ersten Theils, besonders in der Haupt-Szene des dritten Theils gehalten. Nach den Worten: „Auf! gottgeweihte Rächerin, vollbringe!“ lässt der Komponist sehr glücklich die volle Macht der Blech-Instrumente im lichten Fdur eintreten, nachdem alle Zweifel und düstern Schrecken überwunden sind, so dass die Vollbringung der Rache als erhabner Triumph der Gerechtigkeit bestätigt wird. Allein es gehört eine stark austönende Sopranstimme für die Judith, welche bei der hiesigen Aufführung leider vermisst wurde, da Dem. Schultze die Mitwirkung abgelehnt hatte. In der ganzen Komposizion fehlt es nicht an Zügen von Talent und richtiger Auffassung des Charakters, wenn gleich die Vorbilder von Händel, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy (namentlich dessen Paulus) unverkennbar sind. Die kriegerischen Chöre der Assyrer sind von den klagenden Gesängen der Israeliten treffend unterschieden. Auch zeigt der Trinkchor der Assyrer im 2ten Theil Eigenthümlichkeit der Erfindung, obgleich auch hier die Begleitung zu sehr den Gesang verdeckt. Dass ein jugendlicher Tonsetzer vieles *zu lang* und *zu stark* begleitet durchführt, ist eine Eigenheit, welche durch gereiftere Erfahrung modifizirt wird. Jedenfalls aber verdient Talent und Fleiss des gründlich gebildeten jungen Mannes ehrende Anerkennung, wie solche Herrn Eckert auch zu Theil wurde, obgleich es keine leichte Aufgabe ist, drei Stunden lang die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch ernste Musik zu fesseln. Der Schluss-Chor liefert auch den Beweis, dass der Komponist im strengen Styl sich wohl geübt hat. Unter seiner eignen Leitung war die Ausführung des nicht leichten Werks recht gelungen, frisch und feurig. Möge dem jungen Manne die Gelegenheit vergönnt sein, seine geistigen Kräfte *frei* zu entwickeln, und solche dann auf wirksame Weise geltend zu machen! — Am 20sten Dezember v. und 31sten Januar d. J. hat der Herr M.-D. Bach im Lokale des Königl. Musik-Instituts zwei Aufführungen veranstaltet, um eine Uebersicht von dem zu geben, was für *Kirchen*-Musik in den verschiedenen Unterrichts-Gegenständen, als Orgel- und Pianofortespiel, Komposizion, Gesang u. s. w. geleistet worden ist. Billigen Ansprüchen genügten die Leistungen der Zöglinge vollkommen, und der Nutzen des Instituts bewährte sich hierdurch auf's Neue.

Leipzig, d. 19. Febr. 1841. Wir haben schon früher mitgetheilt, dass einige unserer diesjährigen Abonn.- oder Gewandhauskonzerte unter *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* Leitung, nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit angeordnet werden sollten. Schon vor 3 Jahren brachte dies Institut mehrere sogenannte historische Konzerte, in welchen Werke verschiedener Komponisten, von *Seb. Bach* bis auf die neuere Zeit, in ziemlich genauer historischer Folge zusammengestellt waren und wodurch

eine sehr interessante lebendige Anschauung der allmäligen Ausbildung der Musik in allen ihren Gattungen und Formen geboten wurde. Bei der Wahl der Komposizionen hatte man damals mehr nur eine allgemeine Uebersicht der Leistungen einzelner Musikperioden, sowie deren vorherrschender Geschmacks- und Kunstrichtung bezweckt, als zugleich eine spezielle Karakteristik und lebendige Darstellung der gesammten künstlerischen Wirksamkeit einzelner Hauptmeister beabsichtigt. Letzteres nun war jetzt der Fall, und die Konzerte erhielten nur dadurch historischen Karakter, dass die ausgewählten Meister in ihrer zeitgemässen Aufeinanderfolge vorgeführt wurden. Um das Interesse unsers, wenn auch gebildeten, doch immer sehr gemischten Publikums durch zu weite Ausdehnung des Planes nicht zu ermüden, doch aber zugleich eine dem Zweck entsprechende möglichst vollständige Uebersicht der Leistungen einzelner Komponisten zu geben, ist die Wahl beschränkt worden auf *die* grossen deutschen Meister, deren Werke den entschiedensten, bleibendsten und vielseitigsten Einfluss auf die Aus- und Fortbildung der Kunst geübt haben und noch üben, nämlich auf *J. Sebastian Bach*, *G. F. Händel*, *Jos. Haydn*, *W. A. Mozart* und *L. v. Beethoven*. Zur würdigen Ausführung hatten sich die besten hiesigen Kräfte vereinigt; in den Gesangwerken wirkte eine grosse Anzahl der gebildetsten Künstler und Dilettanten mit, und die genannten Meister waren auf 4 Konzerte so vertheilt, dass *Seb. Bach* und *Händel* zusammen, die übrigen aber jeder für sich allein ein Konzert ausfüllten.

Das erste dieser Konzerte, zugleich das 13te Abonn.-Konzert dieses Winters, Donnerstag am 21sten Jan. d. J. brachte im ersten Theile von Johann Sebastian Bach:

1) Chromatische Fantasie und Fuge für Pianofortesolo, vorgetr. von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.
2) Doppelchörige Motette a capella: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."
3) Chaconne für Violonsolo, vorgetr. von Hrn. Konzertmeister *F. David*.
4) Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der Missa in H moll (für Chor und Orchester).

Seb. Bach's Meisterwerke stehen so einzig da, erheben sich so weit über alle früheren und späteren Kunsterscheinungen, dass man in der That von Fortschritten, die nach ihm eben in der Kunst noch gemacht worden sein könnten, kaum zu reden wagen darf. Hierzu kommt, dass Bach nicht nur in einer Gattung der Musik, sondern in allen damals üblichen oder auch nur möglichen Gattungen und Formen das Höchste geleistet hat und darin ein Muster ist und bleibt für alle Zeiten. Von dieser Vielseitigkeit gibt die obige Auswahl aus seinen Komposizionen ein treffendes klares Bild. Die chromatische Fantasie ist eine der reichsten, genialsten Klavierkomposizionen, die es überhaupt gibt; ja selbst die Form, in welcher die musikalischen Gedanken ausgesprochen sind und in welcher das Ganze sich hält, Melodie, Harmonisirung und Verarbeitung der Motive, sind so ursprünglich, so rein und schön, dass auch in dieser Hinsicht an ein Veralten nie zu denken ist. Freilich verlangen solche Meisterwerke vor Allem auch einen meisterhaften Vortrag, durch welchen die oft tief liegenden, dem gewöhnlichen Auge leicht verborgen bleibenden Schönheiten hervorgehoben und in das rechte Licht gestellt werden. In dem Vortrage der Seb. Bach'schen Komposizionen ist nun aber Mendelssohn bekanntlich so einzig und unübertrefflich, dass sie durch ihn recht eigentlich erst lebendig werden und so hohen Genuss bieten, wie wohl nur Weniges der spätern Zeit zu bieten vermag. Hört man von ihm diese Meisterwerke, so wird gewiss Niemand über Unverständlichkeit u. s. w. derselben klagen, und niemals wird dann die tiefe, unbeschreibliche Wirkung ausbleiben, welche ein wahrhaft grosses, herrliches Kunstwerk auf Jeden, er sei kunstverständig oder nicht, hervorbringen kann und soll.

Die doppelchörige Motette (No. III von den bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienenen 6 Motetten Seb. Bach's) ist ein ausserordentlich schönes, tief empfundenes Werk; besonders der erste 2chörige, oft auch 8stimmige Satz ist für Seb. Bach so ungewöhnlich klar und licht, ohne schwierige harmonische Kombinazionen geschrieben, dass hierdurch nicht Wenige verleitet worden sind, an der Aechtheit wenigstens dieses ersten Satzes zu zweifeln. Ohne allen Zweifel gehört aber der Choral, mit welchem die Motette schliesst, entschieden Seb. Bach an, wie sich fast aus jeder Strofe desselben nachweisen lässt. Wir können hier nicht untersuchen, in wie weit die gegen die Aechtheit eines Theiles der Motette erhobenen Zweifel begründet sind; so viel aber ist gewiss, dass das ganze Werk Seb. Bach's würdig ist und, was die Wirkung betrifft, vielleicht zu den bedeutendsten desselben gerechnet werden könnte. — Die Ausführung gelang ganz vorzüglich und erregte die allgemeinste Theilnahme.
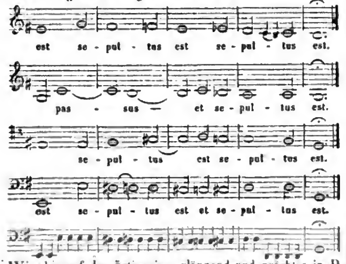
Die Chaconne für Violino solo ist eine der 6 (nicht 3) Sonaten, welche bei N. Simrock in Bonn unter dem Titel: *Studio osia Tre Sonate per il Violino solo senza Basso del Seb. Bach* — erschienen sind und in jeder Hinsicht, auch sogar als reine Virtuosenkomposizion, ein vollendetes Meisterstück, mit dem sich ein wirklich ausgezeichneter Geiger hervorthun kann. Herr Konzertmeister David spielte dieselbe bereits im vergangenen Jahre mit dem grösstem Beifall in einer Quartettunterhaltung; wir haben damals, unterm 14ten Febr. vor. J., sehr ausführlich darüber berichtet und können uns wohl hierauf beziehen. Auch diesmal begleitete Mendelssohn das ursprünglich für Violino solo geschriebene Stück durch eine erläuternde, sehr interessante Harmonieausführung auf dem Pianoforte, und Herr David spielte wieder so meisterhaft, so fein und ächt künstlerisch, dass wir diese Leistung seinen glänzendsten beizählen und den grossen Enthusiasmus des Publikums darüber sehr natürlich finden.

Die Chöre aus der Messe in H moll gehören gewiss zu den tiefsinnigsten und grossartigsten Konzepzionen des gewaltigen Meisters; wunderbar und wahrhaft tief ergreifend ist das Crucifixus, ein Stück, bei welchem man in Zweifel ist, ob man mehr die Genialität der Erfindung, die Tiefe der Empfindung oder die stau-

nenswerthe Kunst der Arbeit bewundern soll. Auf folgendem zwölfmal ununterbrochen wiederkehrenden Basso ostinato:

Contrab. und Violone.

ruht ein unermesslich reicher Harmoniebau; über ihm klagen die 4 Singstimmen in künstlichster kanonischer Führung das „Crucifixus"; das Orchester (Flöten und Streichquartett) schreitet selbständig in gleichmässiger Bewegung daneben her, wie eine grosse Trauerbegleitung, überlässt aber zuletzt das „Sepultus est" allein den Singstimmen und dem hier eine andere milde Wendung nehmenden Basso ostinato. Wunderbareres, tiefer Ergreifendes als dieses Crucifixus und namentlich als die Schlusswendung desselben, gibt es nirgends in der Musik, und wir können uns nicht versagen, die letztere wenigstens hier ganz anzuführen:



Wie hierauf das 5stimmige glänzend und prächtig in D dur eintretende „Et resurrexit" wirkt, kann man sich denken. Gleich grossartig und erhaben ist auch das „Sanctus", welches durchweg 6stimmig gehalten und, wie das „Resurrexit", glänzend instrumentirt ist. Merkwürdig ist noch, dass bei Seb. Bach das Orchester immer selbständig auftritt und fast nirgends als blose Begleitung oder Verstärkung der Singstimmen erscheint, wie dies doch heut zu Tage, bei der so sehr fortgeschrittenen Orchestererweiterung und Ausbildung, auch in den Werken der grössten Meister häufig der Fall ist. Mit Rücksicht auf die damaligen, in Vergleich mit unserer Zeit ziemlich beschränkten Orchestermittel steht mithin Seb. Bach auch in dieser Hinsicht so einzig da wie kein Anderer. Die Messe in H moll ist gedruckt (bei N. Simrock in Bonn in Klavierauszug und Singstimmen und bei Nägeli in Zürich in Partitur) und wir dürfen wohl voraussetzen, dass sie wenigstens Künstlern schon hinreichend bekannt ist; Kunstfreunde wollen wir aber wiederholt hierauf als auf eines der herrlichsten Werke nicht Seb. Bach's allein, sondern der Kunst überhaupt, aufmerksam machen.

Die Ausführung der obengenannten Sätze der Messe war sehr vorzüglich, die Wirkung auf das Publikum tief ergreifend. Möchte man doch überall die Meisterwerke Seb. Bach's dem Publikum öfter vorführen; wir sind gewiss, dass es sich für keinen älteren Meister schneller, lebhafter und bleibender interessiren wird, als für ihn, den tiefsinnigsten und gewaltigsten unter allen.

Im zweiten Theile des Konzerts kamen von Georg Friedrich Händel zur Aufführung:

1) Ouverture zum Messias.
2) Rezitativ und Alt-Arie mit Chor aus dem Messias (D dur): „Siehe der Verheissene des Herrn ist auf Erden erschienen", vorgetr. von Fräul. *S. Schloss*.
3) Thema mit Variazionen für Pianoforte solo (aus den Lessons for the Harpsichord, first published in the year 1720) vorgetr. von *F. Mendelssohn-Bartholdy*.
4) Doppel-Chöre aus dem Oratorium „Israel in Aegypten" (gedruckt bei N. Simrock in Bonn in Klavierausz. und Stimmen), nach dieser Ausgabe:
   No. 7. C dur: „Hagel statt Regen fiel herab."
   - 8. C dur: „Er sandte dicke Finsterniss."
   - 9. A moll: „Er schlug alle Erstgeburt Aegyptens" und
   - 17. C dur: „Moses und die Kinder Israel."

Händel ist durch die öfteren Aufführungen seiner herrlichen Oratorien unserer Zeit bekannter und steht dadurch schon dem allgemeinen Verständniss näher als Seb. Bach; wir können daher auch bei ihm kürzer sein, zumal da die ausgeführten Stücke, mit alleiniger Ausnahme der Klavierkomposizion, aus seinen grössten Werken genommen sind, von welchen namentlich der Messias populär ist, wie kein anderes Werk aus jener Zeit; höher aber noch als den Messias schätzen wir „Israel in Aegypten", ein Oratorium, auf welches Händel die vollste Kraft seines Genie's und seiner Kunst verwendet zu haben scheint, das aber leider, wenigstens in Deutschland, bei Weitem noch nicht nach Verdienst bekannt und geschätzt ist.

Besonders interessant war die Klavierkomposizion, ein Original-Thema aus E dur mit mehreren sehr geschmackvollen Variazionen, zwar nicht eben schwer, aber brillant, wie man kaum von der damaligen Zeit erwarten sollte. Durch das reizende Spiel Mendelssohn's noch gehoben, gefiel sie ausserordentlich und erhielt eigentlich den lautesten Beifall vor allen übrigen Stücken.

Das 14. Abonn.-Konzert (am 28. Januar) brachte nur Komposizionen von Jos. Haydn. Auch hier hatte man bei der Wahl der Stücke besonders die Gattungen berücksichtigt, in welchen Haydn vorzugsweise hervortretend gewirkt hat, nämlich: Sinfonie, Streich-Quartett, Konzert-Oratorium, Kirchenmusik; letztere jedoch nur in so fern, als sie nicht zugleich im Oratorium mit vertreten wird. Es kamen demnach von ihm zur Aufführung:

1) Aus der Schöpfung: Das Chaos und die ganze darauf folgende Introdukzion.

Rezit. und Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün".
Rezit. und Chor: „Stimmt an die Saiten."

2) Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell mit den Variazionen über das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser" (auch das Kaiser-Quartett genannt).
3) Motette a capella (aus dem Dankliede zu Gott, von Gellert, Es dur): „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt."
4) Sinfonie (à plusieurs instruments) in B dur.
5) Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten.

(Schluss folgt.)

Jérôme Gulomy.

(Violinvirtuos aus Russland.)

Leizig, den 21. Febr. 1841. Wenn man in unsern Tagen einen neuen Virtuosen kennen lernt und an dessen Leistungen mehr als vorübergehendes Interesse nehmen oder wohl gar an dem Kunstwerthe derselben sich erfreuen kann, so mag man ihn immerhin für eine ziemlich seltene Erscheinung halten. Die Zahl bedeutender Virtuosen wird zwar immer grösser, allein die in ihren Leistungen in der Regel vorherrschende sehr einseitige Richtung hat im Allgemeinen schon eine gewisse Gleichgiltigkeit der Kunstfreunde auch gegen die hervorragendsten unter ihnen herbeigeführt. Man ist an eine ausgezeichnete Technik gewöhnt, staunt nicht mehr über oft schon gehörte Künsteleien und glänzende Spieleffekte, ja fühlt sich vielmehr durch die ewige Wiederholung derselben ermüdet, da sie nur zu häufig den alleinigen Werth der Leistung ausmachen und ausserdem höchst selten Geist und Gemüth Anregendes geboten oder höheren Kunstanforderungen entsprochen wird. Um so wohlthuender und zufriedenstellender ist es daher, in einem jungen bedeutenden Virtuosen zugleich auch einen strebenden Künstler kennen zu lernen, und wir berichten deshalb mit um so mehr Freude über Herrn *Gulomy*, als wir aus seinen bisherigen Leistungen die Ueberzeugung gewonnen haben, dass er wahres Künstlertalent besitzt und ein tüchtiger, gebildeter Kunstsinn ihn vor vielen andern Virtuosen auszeichnet. Wo Herr *Gulomy* seine Schule gemacht hat, wissen wir nicht; dass sie aber eine treffliche war, zeigt sein Spiel überall. Alles was man von einem gut ausgebildeten Geiger verlangt, besitzt er schon in hohem Grade. Schöne Bogenführung, glockenreine Intonazion, gesunder, wohlklingender, seelenvoller Ton, sichere, deutliche und saubere Ausführung schwieriger Passagen, überhaupt sehr ausgebildete Technik, sind Eigenschaften, die bedeutend bei ihm hervortreten. Sein Vortrag ist geschmackvoll, besonders ausgezeichnet in einfachen, gesangreichen Partieen, bis jetzt noch ohne Manier und frei von jenem charlatanen Wesen, das so oft in den Leistungen berühmter Virtuosen den gebildeten Kunstfreund unangenehm berührt. Auch bei ihm wirken jene sinnige Schwärmerei und Melancholie sehr anziehend, welche vorzugsweise nordischen Künstlern eigenthümlich zu sein scheinen. Wir erinnern hierbei nur an das geist- und seelenvolle Violinspiel des trefflichen Lvoff, Obersten und Adjutanten des Kaisers von Russland, mit welchem überhaupt Herrn *Gulomy's* Leistungen manche Karakterähnlichkeit haben, nur mit dem Unterschiede, dass bei Lvoff alles Schöne in noch höherem Grade und weit ausgebildeter vorhanden ist. Wenn auch Herr *Gulomy* in der Ausführung schwieriger glänzender Passagen schon bedeutenden Anforderungen entspricht und in technischer Hinsicht nur wenig zu wünschen übrig lässt, so ist doch das eigentliche brillante Spiel nicht seine besondere Stärke; es fehlt ihm hierin noch eine gewisse Energie, Keckheit und Leichtigkeit und namentlich jene sichere Ruhe, welche nur vollkommene Beherrschung des Stoffs zu geben vermag, die aber zum wirkungsreichen Gelingen durchaus erforderlich ist. Sehr ausgezeichnet dagegen gelingt ihm der Vortrag einfacher, gesangreicher Partien, die er zwar auch nicht grossartig, aber so fein, zart und seelenvoll spielt, wie man es selten und dann immer nur von wahrhaft achtungswerthen Künstlern hört. Wäre er im Besitz eines bessern Instruments, so würde sein Vortrag gewiss oft noch viel bedeutender wirken; namentlich würde derselbe an Grossartigkeit, Kraft und Frische des Tons sehr gewinnen, deren jetziger Mangel ohne allen Zweifel nur dem klanglosen Instrumente zugeschrieben werden muss. Ueberdies ist dasselbe auch im Tone sehr ungleich, die G-Saite z. B. trotz der fleissigsten Behandlung unklar, ohne Fülle und viel schwächer als die übrigen Saiten, die dagegen wieder nicht immer leicht und sicher ansprechen. Dies Alles wirkt ohne Schuld des Spielers nachtheilig auf das Spiel, und auch bei der grössten, vollendetsten Virtuosität kann Unglück in der Ausführung einzelner Schwierigkeiten kaum vermieden werden. Herr *Gulomy* hat bis jetzt in zwei Abonnement-Konzerten und in einer Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses gespielt, immer mit dem grössten entschiedensten Beifall. Die von ihm vorgetragenen Stücke: das Violin-Konzert (in D dur) von L. v. Beethoven, ein Konzertstück (3tes Konzert) von Lipinski, Variazionen und Rondo von Molique, und das Quartett in G moll von Mozart, gaben ihm hinreichende Gelegenheit, sich durch Auffassung und Vortrag als Künstler und durch grosse Fertigkeit als Virtuosen zu zeigen. Wir werden in dem Berichte über diese Konzerte auch seine Leistungen noch ausführlicher besprechen und bemerken hier nur, dass er uns besonders in dem Konzert von Beethoven und in dem Quartett von Mozart erfreut hat. Auf diese schönen Leistungen gründet sich hauptsächlich unsere oben ausgesprochene Meinung über sein ausgezeichnetes Talent, seinen gebildeten Kunstsinn und Geschmack. Herr *Gulomy* ist noch jung und hat eine weite Zukunft vor sich; bleibt er der von ihm bis jetzt eingeschlagenen Richtung treu, so wird diese Zukunft für ihn gewiss sehr glänzend, für die Kunst aber wahrhaft erfreulich sein. Wir wünschen und hoffen Beides.

†.

Herbstopern (1340) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Chiavari. Ging schon Donizetti's Belisario mit Ranzi, der Bongiovanni, dem Tenor Andaver und Bassi-

sten Del Vivo (Protagonist) sehr erwünscht, so fand dessen Lucia di Lammermoor (hier neu) gleich darauf einen phrenetischen Beifall. O ihr lieben Zeitschriften! scherzt und schreibt so viel ihr wollt: der göttliche oder unsterbliche Schwan von Catania, der hochgelahrte oder erhabene Mercadante; ohne meinen lieben Donizetti würde es dermalen finster in Italien aussehen, vielleicht gar eine musikalische Pest ausbrechen. So geschah es denn auch, dass Coppola's Nina pazza per amore, die hier zu Lande seit Jahren so viel Glück gemacht, als dritte Oper mit einem verdriesslichen Fiasco abzog.

Genua. Die beiden Damen Lacinio und Vernhet, der Tenor Cimino, Buffo Cambiagio und Bassist Zucchini waren recht brave Leute, eine Opera Buffa zur Eröffnung der Stagione zu wählen; die Zuhörer konnten ihnen nicht Dank genug dafür wissen. Zwar wählte man eine der magersten Oper Ricci's: Chi dura vince (die Ausdauer siegt); da aber die vielen in ihr vorkommenden Walzer, Kontratänze, Galoppen u. s. w. eine gar lustige Wirkung auf die Zuschauer hervorbrachten, die Sänger auch, besonders Cambiagio, lustig dabei mitwirkten, so siegte Alles in der That, und das Auditorium erklärte sich vollkommen zufrieden, ja zeigte sich so aufgeräumt, dass es auch die zweite, ebenfalls magere, aber neue Opera buffa, del maestro *Luigi Savi*, betitelt: *Un Episodio di S. Michaele*, sehr beifällig aufnahm und in der ersten Vorstellung den Maestro oftmal auf die Szene rief. Aber kein Geld, kein Schweizer: keinen Donizetti, keine Oper. Schnell griff man nach dessen Elisir d'amore, und labte sich an diesem Liebestrank. Nicht genug, dessen Torquato Tasso musste ebenfalls auf die Bühne kommen, aber dem vorhergehenden bald den Platz räumen.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz. Der vortreffliche Komponist und Pianoforte-Virtuos, Herr *Aloys Schmitt*, welcher seit mehreren Jahren in Frankfurt a. M. vorzugsweise sich mit Hervorbringung neuer Musikwerke für die Kirche und den Konzertsaal beschäftigte, und ausser der Leitung eines musikalischen Vereines jedes öffentliche Auftreten zu unserm Bedauern vermied, hat sich nun, ein echter Kunstförderer, wieder entschlossen, aus seiner stillen Wirksamkeit von Neuem in die Welt zu treten. Erfüllt uns dieser kräftige Entschluss eines so bewährten Künstlers im Allgemeinen mit Freude, so wird er uns dadurch noch besonders angenehm, dass er dafür zunächst unser *Leipzig* wählte, wo er im Laufe des folgenden Monates (März) sich einfinden wird, um in einigen Konzerten sich und seine neuen Werke hören zu lassen. Sein erstes Konzert bestimmt er zum Vortheil der Armen. Wir wissen den Entschluss des tüchtigen Mannes zu schätzen und heissen ihn im Voraus willkommen.

Ankündigungen.

Berichtigung.

(Verspätet eingesandt.)

Königsberg in P. Herr Truhn aus Berlin, welcher während der Huldigungszeit sich hier aufhielt, veröffentlich durch das Organ der Neuen Leipz. Zeitschrift für Musik (No. 36 v. J.) einen Bericht, der eben so reich an Unwahrheiten wie an schiefen Urtheilen ist. Nur das Auffallendste möge hier berichtigt werden. Er sagt:

„Se. Majestät der König gaben den Tag der Huldi-
„gung eine Soirée im sogenannten Moskowitersaale
„des königl. Schlosses. Herr Musik-Direktor Sae-
„mann hatte dazu mehrere Nummern aus Händels
„Judas Makkabäus gewählt. Fräul. Schebest sang auf
„Einladung Sr. Majestät im ersten Theile in dem
„Duosatz aus Gmoll und sollte im dritten Theile
„auch die Bdur-Arie singen. Es kam aber nicht
„dazu, denn der feine Geschmack des Königs be-
„merkte zeitig genug, dass sich Händel zu Thee,
„Kuchen und Champagner nicht sehr glücklich aus-
„nahm, die Ausführung mag auch nicht die untadel-
„hafteste gewesen sein, da das Partiturenlesen und
„Dirigiren nicht für alle Leute passt, die den Titel
„Musik-Direktor führen: — genug, Se. Majestät ge-
„ruhten nach dem ersten Theile das Konzert in Gna-
„den aufzuheben, und Fräul. Schebest Tags darauf
„mit einem kostbaren Geschenke zu beehren."

Die gänzliche Verdrehung der in diesen Worten dargelegten Thatsachen wird aus der hier erfolgenden wahrhaften Darstellung derselben erhellen. Nicht der Unterzeichnete hat die bedeutungsvolle und in Bezug auf das den trauernden Patrioten unvergessliche Ereigniss nur glücklich zu nennende Wahl des Judas Makkabäus getroffen, sondern sie ist Allerhöchsten Orts befohlen worden. Dies war in Königsberg allgemein bekannt. Nicht aus den von Hrn. T. angegebenen Gründen ist die musikalische Aufführung an jenem Feste abgebrochen worden, sondern, weil eine erst an demselben Nachmittage beschlossene Wasserfahrt die höchsten Herrschaften abhielt, im Moskow.-Saale so früh, als es bestimmt gewesen, zu erscheinen; weil später der Fackelzug der Kaufleute die Fortsetzung des Festes unterbrach, die Musikaufführung folglich, hätte sie unverkürzt gegeben werden sollen, bis Mitternacht gewährt haben würde. Nicht auf Einladung Sr. Majestät des Königs endlich hat Fräul. Schebest an dem Gesange Theil genommen, sondern ihr eigenes Gesuch, in welchem sie die Bitte aussprach, vor Sr. Majestät sich produziren zu dürfen, ist in Gnaden gewährt worden.

Den gegen mich gerichteten persönlichen Angriff würdige ich ungern und nur in so fern einiger Zeilen, als diese darthun werden, dass ich zu einem solchen Verfahren gegen mich keinen Anlass gab, und weil sie zugleich als ein bezeichnender Beitrag zur Karakteristik jenes Korrespondenten dienen können. Nur einmal in meinem Leben sprach ich Hrn. T. und war in seinem Konzert, indem ich ihn in der wohlwollendsten Absicht und aus freiem Antriebe in Königsberg willkommen hiess. Nie habe ich in einem andern, privaten oder öffentlichen, direkten oder indirekten Verhältnisse mit Hrn. T. gestanden. Hiernach lässt selbst die günstigste Auslegung nur der Vermuthung Raum, dass er von einem verläumderischen Zwischenträger sich einnehmen und missbrauchen liess. *Sämann.*

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versandt sind:

	Thlr.	Ngr.
Bamberger, Regina, Fantasiestück für das Pianoforte	—	15
Bellini, V., Lied aus Romeo und Julie mit Guitarrebegleitung: „Vor Romeo's Racherarme" Nº 10	—	5
Halevy, F., Romanze aus Guido und Ginevra mit Guitarrebegleitung. „Ein himmlisch Wesen" Nº 4	—	10
Kittl, J. F., Romance pour le Piano. Op. 10	—	10
Klauss, V., Fantasie für das Pianoforte über ein Thema der Oper: Der Freischütz v. C. M. v. Weber. O. 12	—	22½
Lobe, C., Potpourri aus den Flibustiern für das Pianoforte von Schubert Nº 16	—	20
Lortzing, A., Hans Sachs. Komische Oper. Vollständiger Klavierauszug	6	—
— — dº Ouvertüre für das Pianoforte allein	—	15
— — dº Sämmtliche Nummern daraus einzeln Nº 1—19 à 5 Ngr. bis 1 Thlr	6	12½
— — Lied, „Zwar hat der Schönheit und der Jugend" eingelegt in die Oper: Die Dreizehn, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre	—	5
Marliani, Potpourri aus la Xacarilla für das Pianoforte von Schubert. Nº 12	—	20
Marx, A. B., Gebet für die Verstorbenen, für Chor und Solostimmen	—	12½
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 114te Psalm. Op. 51 Die Orchesterstimmen	2	15
— — Derselbe in Partitur	3	—
Mozart, W. A., 7 Sonates (Oeuvres complettes Cah. 1.)		
Nº 1. Sonate in C dur	—	17½
2. dº A dur	—	17½
3. dº F dur	—	20
4. dº B dur	—	22½
5. dº D dur	—	22½
6. dº A moll	—	20
7. dº D dur	—	20
Richter, E. F., 3 Romanzen für das Pianoforte. Op. 7	—	17½
— — 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9	—	15
Schneider, Jul., Fantaisie dramatique sur la valse favorite de Fr. Schubert pour le Piano. Op. 2	—	25
Schubert, F. L., Introduction, Romance et Bolero sur le thème favori „Trema Bisanzio" de l'opéra: Belisario de Donizetti pour le Piano. Op. 39	—	15
Schumann, R., 3 Gedichte von Em. Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29.		
Nº 1. Ländliches Lied, für 2 Soprane	—	10
2. Lied, für 3 Soprane	—	7½
3. Zigeunerleben, für kleinen Chor	—	15
Wiseneder, C., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Kiesewetter, R. G., Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken netto	—	22½
Marx, A. B., Allgemeine Musiklehre. 2e vermehrte und verbesserte Ausgabe netto	2	—

Die

Pianoforte - Fabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen

Concertflügel mit englischem Mechanismus

und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf & Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in weniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren fernenden Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versehen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.

Franz Liszt.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Localen gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur ab die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die in der Pianofortefabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu Leipzig gebauten neuen Concertflügel mit englischem Mechanismus habe ich wiederholt öffentlich gespielt, und in jeder Hinsicht vortrefflich gefunden. Sie zeichnen sich besonders aus durch Schönheit, Fülle und Elasticität des Tones, durch sichre, dem stärksten wie dem zartesten Anschlage gleich willige Mechanik, sowie durch dauerhafte und elegante Bauart. Es gereicht mir daher zum Vergnügen, Künstler und Kunstfreunde auf diese auch den höchsten Anforderungen genügenden Instrumente nach eigner Ueberzeugung aufmerksam zu machen.

S. Thalberg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. № 9. 1841.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

(Beschluss.)

1) *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme*, komp. von *C. A. Mangold*. Op. 12. Darmstadt, bei Pabst.
2) *Liebestrost*. Von Demselben. Op. 13. No. 2. Ebendaselbst.
3) *Drei Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme*. Op. 14, und
4) *Drei Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton*. Op. 18. Ebendaselbst.

Wir haben über diesen Liederkomponisten schon wiederholt gesprochen, unter Anderem auch über das 13. Werkchen N. 1., über Op. 15 u. 17. Wir fanden seine Weisen behaglich und meist besondere Gemüthsstimmungen in Anspruch nehmend. Was er in diesen neuen Sammlungen gibt, soll treulich berichtet werden, zuvor noch bemerkend, dass die im vorigen Jahre angezeigten 4 Hefte bei demselben Verleger herausgekommen sind. — Op. 12 bringt uns eine neue Melodie auf „Monat Mai", Gedicht von Heine, der den Komponisten überschwenglich gefällt; und sie ist allerliebst, feurig, freudig und leicht fasslich. Das zweite, ein Volkslied: Aennchen von Tharau, einfach und vergnüglich, wie sich's gebührt. Das dritte, Sternenschein, von Frau L. v. Plönnies, muss weiblichen Seelen ganz vorzüglich lieb werden. — Der Liebestrost, von Wilh. Mithoff im 13. Heftchen trifft, was er will, in solcher Leichtigkeit, mit so wenigen Mitteln, dass jedes klopfende Herz sich damit ohne Schwierigkeit erquicklich erlaben kann. — Das 14. Heftchen enthält: Andenken, von Lenau; Meiden, von Lenau, und Lieben, von Fr. Rückert. Die Lenau'schen Worte sprechen eine milde, naturgetröstete Traurigkeit einer Sehnsucht aus, welcher sich die Herzen gern hingeben, wenn sie nicht Rückert-sche Versicherungen der Liebe zu machen haben, welche hier etwas stark moduliren, der inneren Gluth oder vielmehr der Lust einer besonderen Stimmung wegen, welche auch wieder in dem Sänger und Hörer eine besondere und ähnliche Stimmung voraussetzt. Wird eine solche besondere Stimmung in Andern gefunden, so wirkt eine solche Komposizion um so tiefer: aber sie findet sich selten. Daher kommt es, dass ein so komponirtes Lied einem kleinen Theile der Sänger und Hörer ganz vorzüglich zu Herzen geht, während es die Mehrzahl wohl hübsch nennt, ohne es jedoch zu seinem Lieblinge zu erheben und es öfter vorzunehmen. Ganz anders ist es mit denen, die, allgemein gehalten, nicht zu eigenthümliche Seiten rühren und in leichter Gefälligkeit, wenn auch etwas oberflächlicher, die Situazionen zeichnen. Diese sind es, die den Karakter geselliger Unterhaltung an sich tragen, weit eher von Jedem getroffen und gefasst und darum am Liebsten gegeben und vernommen werden. Und diesen Geselligkeitssinn hat der Komponist in allen diesen Gaben, mit Ausnahme jenes einzigen Liedes, weit mehr als früher begünstigt. Darum werden auch diese neuen Gaben noch zahlreichere Freunde gewinnen, als die früheren. Solche leichte Unterhaltungen enthält auch das 18. Werkchen, das sich zwar in seinen Dichtungswahlen: Wünsche; die Sennin; Verlangen — nicht sehr auszeichnet (die früheren Wahlen sind besser), aber doch den rechten Punkt der allgemeinen Gefälligkeit trifft.

Wo find' ich dich? komponirt von *A. E. Marschner*. Op. 9. Leipzig, bei Jul. Wunder. Pr. 8 Gr.

Ein lebhaft durchkomponirter, sehr ansprechender Gesang feuriger Liebe, der sich im Agitato 12/8 aus G moll in's helle G dur erhebt, sowohl dem Sänger als geselligen Unterhaltungen sehr erspriesslich. Es ist nicht schwer, in diesem Gesange Kraft und Liebreiz der Stimme wechselnd und eindringlich zu entfalten. Der Komponist weiss, was er will, und will nicht zu viel.

Blücher am Rhein. Für eine Tenorstimme. Von *C. G. Reissiger*. Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1/3 Thlr.

Dieser launige Gesang ist zunächst für Männerchor komponirt, unter diesen Gesängen ist er zu beurtheilen. Hier genügt es, zu versichern, dass er gut arrangirt ist und auch in dieser Gestalt patriotische Herzen erwünscht unterhalten wird. Ein guter Vortrag ist in dieser Bearbeitung sogar viel leichter, als der Gesang im vollen Chor, der von den meisten Liedertafeln erst eingeübt werden muss, ehe Alles zusammenklingt, wie es soll.

Drei launige Lieder, komponirt von *F. A. Reissiger*. Op. 45. Ebendas. Pr. ⅙ Thlr.

Das erste und am längsten gehaltene ist die Katzenassemblee, von G. Keil, lebendig geschildert und schnurrig zu singen. Das letzte ist ein Katzenduett, aber für eine alleinige Stimme und nach Motiven aus Otello von Rossini. Ist Einer ein leidlicher Sänger und ein guter Thiermaler, wird's ein schönes Stück geben. Zwischen beiden ragt der Abschied eines Handwerksburschen aus Bückeburg hervor, der durch glückliche Wiederholungen und Sylbendehnungen sehr possierlich wird und dem Zwerchfelle sicher einige angenehme Bewegungen versetzt.

Sechs Lieder in Musik gesetzt von *J. Rosenhain*. Op. 21. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Mit Vergnügen bemerken wir, dass dieses neue Liederheft nicht allein den beliebten Ton der Zeit, sondern auch den Textinhalt angemessener und lebhafter trifft, als dies nach unserer Ueberzeugung in dem früher gedruckten und angezeigten Liederhefte Op. 23 geschehen war. Gleich der erste Gesang: Schlaflied, von Tieck, das bekannte: „Ruhe, Süssliebchen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht" — wird einen Beweis davon liefern. Das zweite und dritte Lied, von H. Heine, bewegt sich Agitato, hat stark füllende Begleitung und jenen beliebten Unheilsinhalt, der sich nach der uralten Nacht zurücksehnt oder träumend im halben Schlummer bei Tag wandelt. Auch das behagend Frappante fehlt beiden Kanzonen nicht. Einfacher in der Begleitung, aber in derselben Gemüthsverdüsterung erklingt N. 4: „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein". Die beiden letzten Gesänge, von J. N. Vogl: Wanderlust und Mahnung (zum fröhlichen Wandern) wenden sich dem Inhalte nach in's Heitere mit kanzonettenartiger Durchführung. So bietet denn diese Sammlung zugleich Mannigfaltigeres, dessen Darstellung keinen besondern Schwierigkeiten unterliegt.

Drei Gesänge, komponirt von *Eduard Thiele*, Herzogl. Anhalt-Köthenschem Musikdirektor. Op. 5. Dresden, bei Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

N. 1. Die Gartenlaube, gedichtet von C. Ullrich, u. N. 2. Nachtgedanken, sind eigentliche Gesänge, also durchkomponirt. N. 1 hat einen ruhig heiteren, gleichmässigen Ordnungsgang gewählt, dessen freundliche Bedächtigkeit durch Nichts unterbrochen wird, was in ein gereizteres Gefühl versetzen könnte. In diesem Sinne ist der Gesang getroffen und untadelhaft für Alle, die solchen ruhigen Erholungsschritt lieben. Ob ihn jetzt Viele lieben werden, möchten wir zwar nicht versichern: allein das spricht nicht gegen die Sache, von welcher man nichts weiter zu fordern hat, als wofür sie sich ausgibt. Dabei hat Jeder den Vortheil, sogleich zu wissen, woran er ist, und ob das ehrlich sich Anbietende seine persönlichen Bedürfnisse befriedigen wird oder nicht. N. 2 ist eine viel mannigfaltigern Wechsel bietende Szene ernster Art, die kräftig und sicher bis zum Erhabenen sich steigert und frommen Gemüthern überaus willkommen sein wird, wie sie es verdient. Einige Druckfehler mag man vor dem Gebrauche dieser Nummer beseitigen. N. 3, ein einfaches Lied, das Lied der kleinen Anna, nicht übel, aber man merkt doch, dass es der Verf. nicht war, der die kleine Anna in solche Stimmung versetzte. Es ist auch gut, wenn er sich um solche Novizen nicht eifrig bekümmert. Bis jetzt steht ihm das Ernste am Besten.

Sieben Gedichte von Göthe, Heine, Uhland, Burn's und *W. Müller*, in Musik gesetzt von *Otto Tiehsen*. Op. 6. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

N. 1. Morgenlied, von Uhland, einfach und angemessen. Die enharmonische Verwechslung ist im Grunde unnöthig. N. 2. Frühlingslied, von Heine: „Gekommen ist der Maye" — mag vielleicht seine Liebhaber finden. N. 3 wieder ein Frühlingslied von Heine: „Die blauen Frühlingsaugen schauen" — sehr schön und hell. N. 4. Das Sträuschen, schottisches Lied von Rob. Burns, ganz artig gepflückt und zusammengereiht. N. 5. Trost in Thränen, von Goethe, gelungen; vor Allem darum, weil es dem Dichter sein Vorrecht liess, was für ähnliche Dichtungen als eine nicht zu geringe Erinnerung gelten darf. N. 6. Der Sommer ist so schön, schottisches Lied von Rob. Burns, in trüber Klage und im Anklange an's Hochländische, das sich zur Sumse des Dudelsackes neigt. N. 7. Liebesgedanken, von W. Müller, frisch, unbesorgt, munter und hin und wieder her eilend im frohen Fluge nach der Einen. Alles im Sinne rüstiger Jugend, der die Welt offen steht.

Der Phönix mit Gesanges-Grüssen — von *F. Hier. Truhn*. Op. 34. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. ⅔ Thlr.

Der Phönix, Gedicht von Heine, eine flammende Szene junger Begeisterung, bunt, schillernd, von breit rauschender Begleitung geflügelten Tönens umspielt und gehoben. Der Gesang ist eigen, aber in seiner Eigenheit gerundet, sich selbst getreu und dadurch gut in seinem seltenen Schimmer. Der zweite Gesang, Mignon's Lied: „Kennst du das Land?" hat nicht minder eigene Fassung und Haltung, die sich mit dem Wesen Mignon's, worin sich Beharrliches mit verzehrender Gluth eint, im Zwiespalt zwischen dem Abnormen und dem Gesetzlichen ganz wohl verbindet. Die breite Liedform ist in allen 3 Strophen, nur im weiteren Wechsel, beibehalten, allein in jeder Strophe mit wesentlichen Veränderungen. So ist die zweite Strophe um eine Quinte tiefer gesungen, und die letzte, die sich wieder in die Haupttonart, E moll und dur, hebt, nimmt die Begleitung rauschender und getheilter, wozu die Melodie selbst sich an verschiedenen Stellen umsetzt, um dem Wortinhalt sich bildlich anzuschliessen und die höchste Steigerung am Schlusse zu erreichen. Hier passt die Exaltazion, und so wird sie wirken.

Der gefallene Engel (l'Ange déchu), Romanze, komponirt von *Adolph Vogel*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Thlr.

Die Musik trifft ihren Gegenstand recht wohl und hält sich, trotz dem eigenen Inhalte des Gedichts, welches französisch und teutsch untergelegt steht, im ansprechenden Tone der Romanze. Dieser Engel singt Bass und liefert den Beweis, dass es sogar für einen himmlischen Bassisten gefährlich ist, zum Schutzengel einer hübschen Erdentochter erlesen zu werden. Mit dem Weiteren hat man sich selbst bestens bekannt zu machen.

---

1) *Acht Gesänge*, komponirt von *C. E. F. Weyse*. Kopenhagen, bei C. C. Lose und Olsen.
2) *Romance af Festen paa Kenilworth*. Von demselben. Ebendaselbst.

Es ist zu beklagen, dass die grösseren Werke dieses vortrefflichen Komponisten in Teutschland nur von Wenigen gekannt und fast nirgend zu Gehör gebracht worden sind. Weder seine Kirchenwerke noch seine Opern sind unter uns gegeben worden, so sehr sie es auch verdienen und so gut man es auch wusste, welches Ansehens der Verf. und seine Tondichtungen in Dänemark sich zu erfreuen haben. Wenn wir aber bedenken, wie Viele jetzt am Teiche Bethesda liegen und den bewegenden Engel für sich und ihre Kinder zu bewegen suchen und noch sonst willig zu thun bereit sind, was etwa ihre Wünsche fördern könnte, so wird die Sache erklärlich, wenn wir wissen, dass der Prof. Weyse nur für das Echte in seinen Werken und für die Förderung des Musikwesens in Kopenhagen sorgt, dort ganz still sitzt in eifrigster Uebung seiner Pflicht, keine Reisen thut, an keinem Teiche liegt u. s. w. Dabei wird er zwar nicht vergessen, denn die Rechten kennen ihn doch; aber man wird dabei nicht populär. — Und das ist es im Grunde, was man möchte, ohne dabei die mancherlei Dinge zu erwägen, die dazu neben der Hauptsache auch noch wichtig sind und ein besonderes Recht neben dem Grundrechte bilden. Etwas von diesen Bedeutungen erklärt sich näher aus dem Wesen dieser acht Gesänge, die nach dem unvergänglichen Grundrechte in jeder Hinsicht tüchtig und vortrefflich sind, weil sie haben, was man von einem echten Liede zu fordern hat. Die Gedichte selbst sind meisterlich, kernhaft dem geistigen Inhalte nach, wahr und schlicht schön im Ausdrucke der lyrischen Haltung. Die Musik will gar nichts weiter sein als eine die Dichtkunst verehrende, liebende Schwester, die den Reinheiten und dem Tiefsinne des Wortes freudig lauscht, es in sich aufnimmt mit frommer Treue und den Adel der Rede durch ihr Tönen verklären und verstärken, nichts aber für sich selbst in irgend einem Prunken suchen möchte, was die Klarheit und Fülle der Dichtung des sinnigen Werkes auch nur in die geringste Verschattung und Verblassung drängen könnte. — Diese bescheidene, verständig und gefühlvoll reine Anschmiegung des Gesanges, der sich um so geistiger geworden zu sein dünkt, je höher er die Wahrheit und Schöne des Wortes hervorgehoben und je mehr er sich selbst dabei vergessen gemacht hatte, ist edel und wird von Vielen dafür erkannt werden; wird sie aber den Tondichter populär machen? wird nicht vielmehr jetzt ein gewisser Tonglanz dazu erforderlich sein, der die Beachtung vom Inhalte weg mehr auf den Schimmer der Töne zieht? — Man bedenke dies selbst weiter und versuche die Gesänge, die alle dem innern Gehalte mit voller Ergebung sinnig sich anschliessen und noch dazu mit Bewahrung der eigenen Individualität, was wieder nicht blos eine geistige Tüchtigkeit, sondern auch jene liebende Bescheidenheit vom ausübenden Künstler fordert, die sich selbst freiwillig und sogar mit Lust des eigenen Glanzes um der Wahrheit willen begeben. — — Wir wollen nur noch anzeigen, welche Gedichte man hier findet: N. 1. Der Fischer, von Goethe; N. 2. Das Grab, von Salis; N. 3. Lebenslied, von Matthisson; N. 4. Trost am Grabe, von Voss; N. 5. Erlkönig, von Goethe (ganz schlicht, wie Alles); N. 6. Elfenkönigin, von Matthisson; N. 7. Nähe des Geliebten, von Goethe; N. 8. An die Freude, von Schiller; eine der würdigsten Komposizionen einer einzigen Liedmelodie auf alle Strophen dieses in solcher Weise, ohne Durchkomponiren, sehr schwierig in Tönen auszusprechenden Gedichts. — Die Romanze ist einfach schön, hat aber nur dänischen, nicht zugleich auch teutschen Text.

K o n z e r t l i e d e r.

Es sind bekanntlich solche, die ausser der Pianofortebegleitung noch ein anderes beliebtes Instrument zu meist obligater Begleitung der Singstimme in Anspruch nehmen, seit mehreren Jahren oft in öffentlichen Konzerten benutzt wurden, natürlich aber auch eben so gut, ja sogar noch zweckmässiger für gesellige Kreise benutzt werden können. Davon liegen uns folgende vor:

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, komponirt von *J. Dürrner*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. ⅔ Thlr.

N. 1. Mailied, von Göthe: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur" etc., ist in heller Frühlingsbegeisterung glücklicher Liebe gesungen in einer Freudigkeit, wie selten, dabei ohne Verziehung, ohne leeren Flitter, schlicht und doch in aller Fülle. Das sehnende Violoncell mit seinen nicht im Geringsten überladenen Verschönerungen und duettenhaften Vereinigungen mit der Singstimme, der feurig und zärtlich zutretenden, verdoppelt den Reiz des frisch weckenden Ganzen. N. 2. Lied, wie der Jüngling im Mondenschein sein Mädchen lockt und den Mondenschein zum Liebhaber der Sterne macht, der selbst gern küsst etc., wieder allerliebst glücklich, mit etwas naiver Schelmerei darunter. Der Dichter hätte sich immerhin nennen mögen; er kennt die funkelnden Nächte. N. 3. Die liebe Farbe, von W. Müller, ganz grün aus dem Bunten gehoben, frisch von allerlei Blättern umsäuselt. N. 4. Lied von Scheuer-

lin: „Die Lerche singt den letzten Sang" etc. eben so lieblich. Diese Lieder kann Jeder brauchen.

Lied von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell, oder Physharmonika oder Klarinette, in Musik gesetzt von *S. A. Zimmermann*. Op. 20. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel.

Das Lied, oder richtiger die Kanzonette: „Ob sie meiner wohl gedenkt?" ist recht gut gemacht, musikalisch unterhaltend; aber der Inhalt des Gedichtes lässt zu wenigen Spielraum für sinnige Wendungen und Schattirungen, ist so allgemein gehalten und auf einem einzigen Erinnerungsgedanken so festruhend, dass sich die Musik fast nur an Wiederholungen halten kann. So entbehrt es denn der sinnigen Mannigfaltigkeit im Einen, welche die von Dürrner gewählten Gedichte sämmtlich auszeichnet. Daher kommt es auch, dass die Komposizion die Begleitung eines andern Instrumentes als des Pianof. nicht so nothwendig macht, wie es die frühere Sammlung erheischte; daher endlich, dass die Violoncellstimme weder in solcher Einheit und solchem Zusammenklange stehen konnte, als in jenen 4 Liedern, noch wie ein bedingter Nachhall imitirend eingreifen durfte, sondern sie musste ein Mittelding zwischen einer freien und einer Begleitungsstimme spielen, das Letzte im Laufe des Gesanges, das Erste in der nicht genau zum Ganzen gehörenden Figur des Vor- und Nachspieles. Dennoch ist die musikalische Durchführung so gut, als sie unter diesen Verhältnissen werden konnte, und wird darum gesellige Zirkel angemessen unterhalten.

Und nun möge sich sogleich noch vor den Augen des geneigten Lesers in Reihe und Glied stellen, was so viele Zungen und Federn in allerlei Bewegungen gesetzt, manchen Jubel erregt und manche gravitätische Widersacher bei immer neuer Gesangeslust in verrostete Harnische gejagt hat. Was könnte dies wohl anders sein, als *Niklas Becker's* unschuldiges

„*Sie sollen ihn nicht haben*"?

Das hat nun in allen teutschen Gauen so elektrisch auf Komponisten und Nichtkomponisten eingewirkt, dass alle eine Melodie zu den Worten gehabt haben: Sie sollen ihn nicht haben! und sind darüber so viele Weisen niedergeschrieben worden, als das Lied Buchstaben zählt, vielleicht noch mehr. Zum Glück haben sehr Viele, und nicht immer die Schwächsten, ihre Noten wieder zusammengepackt und in den Skat gelegt, weil sie begriffen, dass nach der in Süssigkeit verunglückten ersten Melodie die andern ohne Barmherzigkeit über einander herfallen und eine die andere zu Tode singen würde. Nichts desto weniger hat fast jede Stadt und beinahe jeder Musikzirkel eine besondere Melodie für sich, die ihr besonders gefällt. Und so ist denn eine immerhin recht ansehnliche Zahl derselben aus der Presse in's flüchtige Leben getreten. Vergeblich wäre eine kunstgerechte Beurtheilung derselben und langweilig zugleich. Die Wahl gehört dem Volke, dass auch in der That sehr gut weiss, was Zungen- und was Schwertspiel ist. Das letztere wird nur dichterisch, wenn es trunken ist von Blut. Es dürfte daher für beide Völker kein sonderlicher Gewinn sein, wenn sie sich schon wieder in thatsächlicher Entzündung begrüssen wollten. Man sollte denken, sie kennten gegenseitig ihre Kräfte hinlänglich und die Folgen auch. Und so ist denn das Lied nur eine unterhaltende Warnung vor dem Angriff, welche als eine Zeitbegebenheit eine schlichte Aufzählung der gedruckten und uns bekannt gewordenen Komposizionen nöthig macht.

Zuerst sollen diejenigen genannt werden, die für mehrere Gesangstimmen mit und ohne Begleitung herausgegeben worden sind. Wo wir nichts hinzusetzen, da hat man sich stets die Worte hinzuzudenken: „Für 4 Männerstimmen". Das Uebrige wird bemerkt werden. Also vier- und mehrstimmige:

1) *Aller, F.*, Mainz, bei Schott.
2) *Banck, C.*, für 3 Stimmen. Dresden, bei Arnold.
3) *Becker, Jul.*, (mit und ohne Pianof.) Leipzig, bei Schubert.
4) *Betzholdt, J. W.*, Elberfeld, bei Betzhold.
5) *Blumenröder, Em.*, (mit Blech). Nürnberg, bei Riegel.
6) *Brandenburg, Ferd.*, für 3 Männerstimmen. Barmen, bei Langewiesche.
7) *Eickhoff, J. J.*, Wesel, bei Prinz.
8) *Friedrich Wilhelm* 3., Berlin, bei Schlesinger.
9) *Hackel, Anton*, Op. 68. Wien, bei Haslinger.
10) *Heerdmenger, M. C.*, Leipzig, bei Lehnhold.
11) *Huth, L.*, Op. 24 (auch für natürlichen Chor). Berlin, bei Schlesinger.
12) *Jansen, U. W. F.*, Bremen, bei J. G. Heyse.
13) *Kirsch, E.*, Schweidnitz, bei Franke.
14) *Krebs, C.*, Hamburg, bei Schubert.
15) *Kreutser, Conr.*, zweite Komposizion, Mainz, bei Schott.
16) *Kunze, G.*, Op. 39. Leipzig, bei Schubert.
17) *Langrock, C.*, (mit Pianof.) Leipzig, bei Whistling.
18) *Lehmann, Adolph v.*, (letztes Werk; 2 Komposizionen). Leipzig, bei Hofmeister.
19) *Maier, J.*, Erlangen, bei Bläsing.
20) *Mangold, C. A.*, (mit und ohne Orchester), Mainz, bei Schott.
21) *Marschner, H.*, Op. 108. Leipzig, bei Hofmeister.
22) *Marxsen, E.*, Hamburg, bei Cranz.
23) *Neithardt, A.*, Berlin, bei Trautwein.
24) *Neukomm, S.*, (mit und ohne Orchester). Mainz. bei Schott.
25) *Rain, Gust.*, Leipzig, bei Wunder.
26) *Schäffer, A.*, Berlin, bei Schlesinger.
27) *Schärtlich, C.*, Potsdam, bei Cranz.
28) *Schneider, Friedr.*, Dessau, bei Ackermann.
29) *Seiffert, C. T.*, Breslau, bei Leuckart.
30) *Seyffert, F. C.*, Brandenburg, bei Müller.
31) *Verhulst, J. J. H.*, Leipzig, bei Whistling.
32) *Wächter, Heinr.*, Hannover, bei Woltmann.

Indem wir nun zu den einstimmigen Komposizionen dieses Liedes übergehen, bemerken wir noch, dass die meisten der angezeigten mehrstimmigen auch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. gedruckt worden sind, ja dass von manchem derselben die Ausgabe für eine Singstimme eher herauskam, als die für Chorgesang. Das kann mit mancher als einstimmig hier genannten Ausgabe gleichfalls ohne unser Wissen vielleicht geschehen sein oder noch geschehen. Diese höchst wahrscheinliche Annahme und die Weglassung der für eine Stimme arrangirten Lieder vermehrt also die Zahl der Ausgaben bedeutend. Für eine Singstimme, zuweilen mit angehangenem Chore, und mit Pianofortebegleitung oder auch für Guitarre sind erschienen:

33) *Anacker*, *A. F.*, Leipzig, bei Hofmeister.
34) *Bornhardt*, Braunschweig, bei Spehr.
35) *Chwatal*, *F. X.*, Magdeburg, bei Heinrichshofen.
36) *Derckum*, *Franz*, Cöln, bei Du Mont-Schauberg.
37) *Engels*, *Hub.*, Bonn, bei Mompour.
38) *Ernemann*, *M.*, Breslau, bei Cranz.
39) *Fleischmann*, *M.*, Meissen und Leipzig, (bei Hofmeister).
40) *Freudenberg*, *C.*, Breslau, bei Leuckart.
41) *Geissler*, *Carl*, (Mit Nachhall von Baron v. M.). Chemnitz, bei Häcker.
42) *Girschner*, Cöln, bei Kohnen.
43) *Gnüge*, *Fr.*, Dresden, bei Heydt.
44) *Gross*, *G. A.*, Hamburg, bei Niemeyer.
45) *Klage*, *C.*, Berlin, bei Klage.
46) *Klingenberg*, *W.*, Görlitz, bei Koblitz.
47) *Kreutzer*, *Conr.*, (erste Melodie). Cöln, bei Eck.
48) *Kündinger*, *W.*, Nürnberg, bei Ebner.
49) *Kunkel*, *F. J.*, Stuttgart, bei Zumsteeg.
50) *Kunze*, *G.*, Op. 39. Leipzig, bei Schubert.
51) *Lägel*, *J. G.*, Gera, bei Blachmann.
52) *Leibl*, *C.*, Cöln, bei Eck.
53) *Lenz*, *Jos.*, (mit Chor). Breslau, bei Leuckart.
54) *Lührss*, *C.*, Berlin, bei Bechtold.
55) *Mathieux*, *Johanna*, Leipzig, bei Kistner.
56) *Metzler*, *A.*, Breslau, bei Cranz.
57) *Michel*, *A.*, Gotha, bei Müller.
58) *Otto*, *Jul.*, (mit angehangenem Chore). Dresden, bei Meser.
59) *Pollmann*, *Aug.*, Bonn, bei Mompour.
60) *Reissiger*, *C. G.*, Dresden, bei Meser.
61) *Richter*, *E.*, Breslau, bei Cranz.
62) *Schmidt*, *H.*, Leipzig, bei Hofmeister.
63) *Schmidt*, *J. P.*, Berlin, bei Schlesinger.
64) *Schön*, *M.*, Breslau, bei Leuckart.
65) *Schumann*, *Rob.*, Leipzig, bei Friese.
66) *Stern*, *Jul.*, Berlin, bei Simion.
67) *Stolzenberg*, *X.*, (mit Chor). Bonn, bei Dunst.
68) *Weinbrenner*, *Aug.*, Elberfeld, bei Betzhold.
69) *Weller*, *Fr.*, Berlin, bei Schlesinger.

Diesen Komposizionen sind noch anzureihen:

70) *Bräuer*, Altenburg, bei Helbig.
71) *Breidenstein*, *H. K.*, Bonn, bei Simrock.
72) *Breuer*, *B.*, Cöln, bei Breuer.
73) *Gollmick*, *C.*, Cöln, bei A. J. Tonger.
74) *Gressler* (mit Schlusschor), Sondershausen, bei Eupel.
75) *Klein*, *Jos.*, Cöln, bei Eck.
76) *Meyer*, *Ph.*, Bonn, bei Dunst.
77) *Schäfer*, *G.*, Hamburg, bei Berendssohn.
78) *Spohn*, *L.*, Carlsruhe, bei Holtzmann.
79) *Wahlert*, *H.*, Coblenz, bei Geswein.

Dazu noch mehrere gedruckte Komposizionen von Ungenannten. — Wäre nun der Rhein frei zu singen, so wär' er ganz frei. Welche Weinlese müsste dies geben! *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die Introdukzion von Jos. Haydn's „Schöpfung" bis zu dem eben so einfachen als gewaltigen Effekte „und es ward Licht" ist bekanntlich eine der genialsten musikalischen Konzepzionen des grossen Meisters, und das Chaos namentlich gehört unbedingt zu seinen grossartigsten und feinsten Orchesterstücken. Das ganze Oratorium aber ist eines von den Werken, die zwar eine theilweise Aufführung gestatten, ein Weglassen einzelner aber ohne Nachtheil für die Wirkung nicht vertragen. Letzteres ist bei der Schöpfung um so mehr der Fall, als jedes Uebergehen eines einzelnen Stückes ausser musikalischem Verlust auch zugleich eine störende und fühlbare Lücke im Zusammenhange des Textes herbeiführt. Eine vollständige Aufführung des Werkes oder auch nur eines ganzen Theils desselben war natürlich hier, wo eine karakteristische Uebersicht der Leistungen J. Haydn's gegeben werden sollte, nicht zu erwarten; vortheilhafter für die Wirkung im Allgemeinen dürfte es aber ohne Zweifel gewesen sein, wenn z. B. bis zu dem Chor: „Stimmt an die Saiten" alle Sätze ohne Ausnahme zur Aufführung gekommen wären. Zu leugnen ist jedoch nicht, dass auch schon durch die ausgewählten Stücke der Absicht, den in der Schöpfung besonders ausgeprägten Styl Joseph Haydn's vorzuführen, ausreichend entsprochen wurde.

Das Quartett für Streichinstrumente, dessen zweiter Satz die berühmten Variazionen über das Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser" enthält, ist ein wahres Musterquartett und wurde von unserm Konzertmeister Herrn *F. David* und den Herren *Klengel* (2. Viol.), *Schulz* (Bratsche) und *Wittmann* (Violoncell) trefflich ausgeführt.

Voll ernst frommer, tiefer Empfindung, klar, natürlich und einfach geschrieben, wie Alles was Jos. Haydn schuf, ist die Motette a capella: „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret." Sie schliesst sich im Styl den „Sieben Worten," obwohl diese wie bekannt ursprünglich für Orchester allein geschrieben sind, an, und vertrat somit auch passend eines der kirchlichsten, edelsten und frömmsten Werke J. Haydn's.

Die treffliche Sinfonie in B dur und die Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten waren ganz geeignet, den

reichen unerschöpflichen Geist, den immer liebenswürdigen Humor und die bis in das hohe Alter frische jugendliche Erfindungskraft des grossen Meisters anschaulich zu machen; denn wahrlich ihm, der im hohen Greisenalter die unvergänglich schönen „Jahreszeiten" schaffen konnte, musste hierzu der Himmel eine ewige Jugend des Geistes geschenkt haben. Die Ausführung der Sinfonie und der Stücke aus den Jahreszeiten war meisterlich in jeder Hinsicht und der Beifall des Publikums wie dessen Interesse an Allem, was überhaupt an diesem Abend geboten wurde, sehr gross.

Das 15. Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 4. Februar d. J., gehörte allein W. A. Mozart. Von ihm kam zur Aufführung: Ouverture aus „La Clemenza di Tito"; Rezitativ und Arie mit obligater Violine „Non temer, amato bene," vorgetragen von Fräul. *Schloss* und Herrn Konzertmeister *F. David*; Konzert für Pianoforte (D moll), vorgetragen von *F. Mendelssohn-Bartholdy;* zwei Lieder mit Pianofortebegleitung („Das Veilchen" von Goethe und „An Chloe"), gesungen von Fräul. *Schloss*; Sinfonie in C dur (mit der Schlussfuge). Weniger vielseitig als bei den andern Meistern ist diese Auswahl; namentlich hätten wir Einiges aus den grössten Opern und den bedeutendsten Kirchenkompozionen Mozart's gewünscht, wodurch erst die Uebersicht seiner überall so einflussreichen Kunstleistungen ganz vollständig geworden wäre. Inzwischen stehen gerade diese ausgebliebenen Werke Mozart's dem bessern Sinn und Geschmack unserer Zeit so nahe, sie sind dem ganzen musikliebenden Publikum so bekannt und gegenwärtig, dass sie wohl ohne Nachtheil übergangen werden konnten. Hiervon abgesehen, war die Auswahl trefflich; die Arie mit obligater Violine, eine der schönsten Konzertarien, wurde von Fräul. *Schloss* recht gut vorgetragen und die gesangreiche sehr interessante Violinpartie von Herrn Konzertmeister *David* äusserst geschmackvoll ausgeführt. Auch die reizenden Lieder mit Pianofortebegleitung, besonders „Das Veilchen," das einzige Gedicht von Goethe, welches Mozart komponirt hat, sang Fräul. *Schloss* mit vielem Beifall. Am Bedeutendsten aber traten das wahrhaft klassische, wunderschöne D moll-Konzert für Pianoforte und die grosse Sinfonie in C dur hervor; Meisterwerke wie es wenige gibt, und so vortrefflich ausgeführt, wie man es selten hören wird. *Mendelssohn's* Vortrag des Pianofortekonzerts und die von ihm darin frei ausgeführten Kadenzen waren Meisterleistungen, die man nur geniessen, nicht aber beschreiben kann.

Im 16. Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 11. Februar d. J., schloss L. van Beethoven die Reihenfolge der vorgeführten grossen Meister. Aus seinen Werken waren ausgewählt: Ouverture zu Leonore (C dur, No. III); Kyrie und Gloria aus der C dur-Messe (Op. 86); Violin-Konzert in D dur (Op. 61), vorgetragen von Herrn *Jérôme Gulomy;* Adelaide, vorgetragen von Madame *Schröder-Devrient*, und Grosse Sinfonie mit Chören, über Schiller's Lied An die Freude (No. 9, Op. 125). Beethoven hat bekanntlich vier Ouverturen zu seiner Oper Leonore, später Fidelio, geschrieben; die erste (C dur) ist bei Herrn Tobias Haslinger in Wien gedruckt, die zweite (C dur), noch Manuskript, besitzen die Herren Breitkopf und Härtel, in deren Verlag die dritte (C dur), eine von Beethoven selbst vorgenommene erleichternde Umarbeitung der zweiten, erschienen ist. Die vierte ist die bekannte zu Fidelio (in E dur). Wir erinnerten uns hierbei an die vor einiger Zeit in einem unserer Abonnement-Konzerte stattgefundene Ausführung aller vier Ouverturen in unmittelbarer Aufeinanderfolge, was ungemeines Interesse erregte und einen tiefen Blick in die Werkstatt des grossen Meisters thun liess. Sehr glänzend und vielleicht am Kräftigsten wirkt die Ouverture No. III, besonders in so vollendeter Ausführung, wie wir sie von unserm Konzertorchester gewohnt sind, zu dessen brillantesten Leistungen seit einiger Zeit diese Ouverture namentlich gehört.

Die Missa in C dur, welche auch mit teutschem Text in drei Hymnen getheilt ist (Verlag von Breitkopf und Härtel), kann man unbedingt für eines der klarsten und einfachsten Werke Beethoven's halten, in welchem er enger als gewöhnlich an eine feste, nun einmal vorgeschriebene äussere Form sich anschliesst, und dieser auch im Styl, bei allem Reichthume seines Genie's, einige Zugeständnisse gemacht hat.

Höchst interessant ist das Violin-Konzert in D dur, das einzige, was von Beethoven bekannt ist oder geschrieben wurde. Wir haben es seit mehreren Jahren schon öfter in Leipzig und immer mit wahrem Vergnügen gehört. Im Aeussern schliesst es sich der früher gewöhnlichen Konzertform an, und als Komposizion ist es so interessant, zugleich aber auch als Solostück für den Spieler so dankbar, dass wir uns wundern müssen, es von kunstliebenden Violinvirtuosen im Allgemeinen nicht öfter gewählt zu sehen. Die darin zweimal einzulegenden Kadenzen geben übrigens dem Spieler gute Gelegenheit nicht nur als Virtuos sondern auch als tüchtiger Künstler zu glänzen. Herr *Jérôme Gulomy*, dessen erste Bekanntschaft wir in diesem Konzerte machten, trug dasselbe sehr schön, geist- und seelenvoll und mit jener künstlerischen Solidität vor, die nur dem wahren Talent und echten, gebildeten Kunstsinne eigen ist. Er erwarb sich damit den grössten Beifall, so wie die aufrichtige Achtung aller Kunstfreunde, und wir sind überzeugt, es wird dies überall, wo er dies Konzert so wie hier vorträgt, der Fall sein. Auch die eingelegten Kadenzen, ob Herrn Gulomy eigenthümlich wissen wir nicht, waren recht geschmackvoll; nur hätten wir das dem edlen Styl des Konzerts gänzlich fremde Tremolo, womit er die erste Kadenz begann, weggewünscht, da es nicht nur unnöthig war, sondern auch hier störend und unwirksam sein musste.

Statt der „Adelaide" war ursprünglich der Liederkreis „An die ferne Geliebte," gedichtet von Jeitteles, angesetzt, musste aber wegen Unpässlichkeit des Tenoristen Herrn *Schmidt* ausbleiben. Die zufällig im Konzert anwesende geniale Künstlerin Madame *Schröder-Devrient*, von Mendelssohn-Bartholdy um den Vortrag der Adelaide ersucht, entsprach diesem Wunsche mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit; bei ihrem Erscheinen

wurde sie von dem ganzen übervollen Hause mit wahrem Enthusiasmus begrüsst und ihrem reizenden, in mancher Hinsicht unnachahmlichen Gesange folgte kaum endender enthusiastischer Jubelruf.

Die grandiose D moll-Sinfonie, das wunderbarste, geheimnissvollste und innerlichste Werk Beethoven's, schloss das Konzert, wie es in gewisser Hinsicht auch das Kunstleben des grossen, ewigen Meisters beschlossen hat und dadurch zugleich der Schlussstein einer wahrhaft bewundernswürdigen, durch J. Haydn, Mozart und Beethoven verherrlichten Kunstperiode geworden ist. †

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1840. (Fortsetzung.) *Halevy's Jüdin*, neu in die Szene gesetzt, hat nur durch die Uebernahme der Sara von Mad. Hasselt viel gewonnen; Dem. Korn, Isabelle, Herr Pfister, Graf Arnauld, und Erl, Eleazar, standen bezüglich ihrer Vorgänger (worunter Sophie Löwe, Wild und Breiting) so ziemlich im Schatten, und einzig Staudigel (Comthur) mag als kräftiger Stützpfeiler aus voriger Zeit her gelten. — Mozart's Verehrer, ein keineswegs ausgestorbenes Geschlecht, erlebten die angenehme Ueberraschung, nach einer aeonenlangen Generalpause endlich wieder einmal dessen melodienreiche *Cosi fan tutte* hören zu können; und, wunderlich genug, — trotz dem albernen Text, dessen Knoten durch handgreifliche, in die Augen springende Unwahrscheinlichkeiten geschürzt und gelöst wird, erfreute sich dennoch besagte „Mädchentreue" mit ihrem halben Säkulum auf dem Rücken einer beispiellos enthusiastischen Aufnahme, und jeder Besucher entfernte sich erst nach dem Verklingen der letzten Note mit verklärtem Antlitze. Leider blieb Vieles weg, z. B. die Tenor- und Bass-, nebst zwei Sopran-Arien u. a.; wie denn nicht geleugnet werden mag, dass der Geschmack im Formellen wesentlich sich geändert hat. Allerdings sind 31 Nummern eine fast zu respektable Zahl, als dass nicht zur konzentrirteren Abrundung des Ganzen eine parzielle Subtrakzion rathsam wäre. So musste demnach für jene Verluste der Melodienschatz des Einzelnen und der harmonische Mammon sämmtlicher Ensemble-Sätze entschädigen, und zur Ehre unsers Publikums werde gesagt, dass das doppelte Trifolium der Darstellenden mit einem Jubelbeifall überschüttet ward. Köstlich war Staudigel als Don Alfonso; wirklich allerliebst Dem. Tuzeck, das verschmitzte Kammerkätzchen, und besonders ergötzlich in der Maske des magnetico Signor Dottore und bebrillt näselnden Notajo. Mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit sangen die beiden Schwestern Dem. Lutzer und Mayer, so wie deren Liebhaber die Herren Schunk und Weinkopf, welche letztere freilich hinsichtlich des Spiels keine rechte Ansicht hatten noch haben konnten, wie solche outrirte, der älteren *opera buffa* angehörigen Karaktere aufgefasst sein wollen. Indessen sah man gutmüthig durch die Finger, und liess sich den entzückenden Moment beseligenden Erinnerungsgenusses von kleinen Inkonvenienzen nicht verkümmern. Jedes Tonstück ward im vollen Unisono applaudirt; das meisterhafte, durch das Aechzen, Schluchzen und Stöhnen der Scheidenden so drastisch komische Quintett, die brillante Stretta des Sextetts, nebst dem epidemisch ansteckenden Lachtrio mussten da capo gesungen werden, alle wurden oftmals sowohl einzeln als in pleno hervorgerufen, und man freuet sich von 2 bis 3 Wochen stets zum Voraus auf eine Reprise, um abermals zu einem solchen deliziösen Ohrenschmaus unversäumt sich wieder einzufinden. — In Gastrollen erschienen: 1) Dem. Carl, welcher als Norma, Donna Anna, Gräfin Reuterholm, Elvire Valton und Antonina die würdigste Anerkennung ihres eminenten Kunsttalentes zu Theil ward; 2) Herr Abresch, vom Frankfurter-Theater, debutirte nicht ohne Erfolg als Sever und erhielt Engagement; 3) u. 4) die Herren Bonfigli und Basadonna, ein Tenoristen-Paar, das, wie verlautet, zu konvertiren und dem teutschen Gesange sich zu widmen gesonnen sein soll. Die ersten Proben in: Puritaner, Nachtwandlerin und Norma gelangen, trotz dem einigermassen beirrenden, fremden Idiom, theilweise sehr befriedigend. Bonfigli, von Dresden gebürtig, ist Anfänger im strengsten Sinne des Wortes, dessen Organ zur Zeit noch der Kraft ermangelt; der Name Basadonna gehörte schon vor einigen Jahren auf Italiens Hauptbühnen zu den best renommirten; hat gleich die Stimme schon etwas an Jugendfrische eingebüsst, so wird der geringe Mangel durch eine treffliche Schule weit überwogen, und der zu hoffende Uebertritt zur teutschen Oper, deren Leistungen keineswegs so erschöpfende Anstrengungen bedingen, dürfte den besonders schätzbaren Akquisizionen zuzuzählen sein. Zwei kleine Operetten: Der Kammerdiener, von Caraffa, und Bergamo, das Fabrikat eines sehr kleinen Unbekannten, vertraten gewöhnliche Lückenbüsserdienste; letztere ward so tief unter Null befunden, dass man die Mühe scheute, ein missbilligendes Urtheil darüber auszusprechen. — Der Prachtaufwand und das Schaugepränge der Szenerie verschaffte dem neuen, romantisch-phantastischen Ballete: „Der Pakt mit der Unterwelt," von Herrn Vestris, eine wohlgeneigte Aufnahme. Es ist eine Spukgeschichte in 8 Tableaux nebst Vorspiel, à la Faust und Robert le Diable, wobei man vor lauter Schauen nicht wohl zum Denken kommen kann, was auch im Grunde baarer Ueberfluss sein dürfte. Die Musik, von verschiedenen Meistern zusammengelesen, hörte sich recht angenehm; das Genien-Ballabile von Reuling, durch Mayseder's Zaubergeige verherrlicht, erscheint darunter als Matador. — Ein Divertissement: „Liebe macht listig" laborirte an dem Doppelgebrechen, weder neu noch unterhaltend zu sein; es ruht an der Seite seines Unglücksgefährten, des gleichzeitig von ebendemselben Pestübel dahingerafften Bergamo. — Dem. Augusta, Tänzerin der Academie royale in Paris, gastirte im Feenballet: Sylphide; Sachverständige tadelten eine Wahl, welche die Erinnerung an Fanny Elssler und Marie Taglioni erwecken musste. — Lindpaintner's „Genueserin," zu Staudigel's Benefize wieder in die Szene gebracht, liess kalt und das Haus schwach besetzt. —

Im *Theater an der Wien* produzirte sich der sogenannte chinesische Zauberer Herr *Philippe*, und dessen



physikalische Wunderexperimente würden zweifelsohne noch mehr überraschende Bewunderung erregt haben, wenn Döbler's Andenken nicht allzu lebhaft noch dem Gedächtniss eingeprägt wäre, welcher als gewandter Escamoteur selbst jener Pariser Zelebrität wahrlich nicht nachsteht. — Durch das mit Herrn von Holtei für die laufenden Wintermonate abgeschlossene Engagement wird dem Publikum das Vergnügen zu Theil, dessen noch unbekannte dramatische Werke, durch seine persönliche Mitwirkung belebt, kennen und schätzen zu lernen. „Die Perlenschnur," düster kolorirt zwar, aber von hinreissender Wirkung, — „Die Wiener in Paris," mit einem angehängten Nachspiel: „Pariser in Wien," kamen bisher zur Aufführung und machten entschiedenes Glück, besonders durch des Verfassers eigenthümliche Weise, der Alles eher ist, als Schauspieler von Profession, und stets nur das naturgetreue Spiegelbild des darzustellenden Karakters. Die Gallerie der Burlesken und Lokalpossen formirten: 1) „Der Seiltänzer aus Liebe," oder: „Die neue Preziosa," von Hopp; — 2) „Nikodemus, der seinen Vater sucht," von Werle; 3) „Lichtschirm, Dampfkessel und Federkiel" (anonyme Autorschaft), und 4) „Der Talisman," von Nestroy, welcher wieder den allerglücklichsten Kernschuss in's Schwarze gethan und durch seinen unerschöpflichen Born von Humor und Mutterwitz aus der magern, einem französischen Vaudeville entlehnten Fabel dieses vor heiterster Laune strotzende und übersprudelnde Scherzspiel zu erschaffen vermochte. Ein armer Teufel, dessen feuerrother Haarwuchs ihm allerorten behindernd im Wege steht, poussirt sich nach und nach durch den Besitz einer braunen, schwarzen und grauen Perrücke in der Gunst dreier Wittfrauen; und aus diesem einfachen Motive entspinnt sich eine Situazionenreihe, welche mit drastischer Superiorität auf die Lachmuskeln einwirkt und worin recht eigentlich ein Bonmot das andere jagt. — Dass die hier aufgezählten Piecen, den Préstigiateur *Philippe* mit eingerechnet, insgesammt auch zur Leopoldstädter-Bühne auswanderten, liegt im gemeinschaftlichen Interesse der Direkzion. Ausser denselben ging noch theils neu, theils reproduzirt in die Szene: 1) „Die Maske," von Schickh; 2) „Der Färber und sein Zwillingsbruder," von Nestroy; 3) dessen „Haus der Temperamente," und 4) „Gegen Thorheit gibt es kein Mittel;" 5) „Die Entführung vom Maskenball"; 6) „Die Fee am Schneeberge," Zaubermärchen mit Musik von Adolph Müller; (ältere Theaterfreunde erkannten darin sonder Mühe die längst verschollene „Zauberzither" oder: „Kaspar, der Fagottist," aus weiland Perinet's Epoche; gegenwärtig gestürzt, gewendet, modernisirt, lokalisirt, doch keineswegs meliorirt). — 7) „Der Ehefeind," Lebensbild von Brabbè, Musik von Scutta; (die endliche Bekehrung eines Hagestolzen; zwar schon etwas verbraucht dem Stoffe nach, doch erfrischt durch wirksam eingewebte Episoden;) — 8) „Wunsch und Erfüllung;" oder: „Die Zebrahaut;" dass die ernste Tendenz der Grundidee hier eine in's Komische schillernde Tournüre erhalten musste, scheint beinahe unausweichlich; so ist denn die Pointe der Katastrophe dem albernen Diener (Meister Scholz) in den Mund gelegt. 9) „Schneeflocken und Eiszapfen;" dram.-musik. Quodlibet; 10) „Amors Zauberpfeil;" Pantomime. — Im Durchschnitt mehr Treffer als Nieten. —

Die Leistungen des *Josephstädtertheaters* bestanden in Folgendem: 1) „Der Wiener Schusterbub," Karaktergemälde, Musik von Kapellmeister Binder; jedenfalls ein schwächliches Produkt, dem Vernehmen nach aus der Feder eines gemeinen Soldaten, welcher den ihm entfallenden Ertrag seiner dürftigen Mutter zum Winterholzankauf widmete. Das ausgesprochene Verdammungsurtheil erscheint aber um so herzloser, als sich ganz unverkennbar schon im Voraus eine Gegenpartei zusammengerottet hatte, die ihr unheilbrütendes Manöver bereits begann, ehe noch die allergeringste Veranlassung sich fand, den Gegenstand selbst in's Lächerliche herabzuziehen. — 2) „Das Märchen von Greifenstein," Sage der Vorzeit, von Weidmann, Musik von Proch: ein effektreiches Drama, wie von einem so bühnenkundigen Dichter zu erwarten; 3) „Wann's anfängt, hört's auf; und wann's aufhört, fängt's an," Potpourri mit Gesängen, Tänzen, Gruppirungen, etc. wie gewöhnlich. — 4) „Der Hut des Raubschützen," Melodram von Ch. Kuffner, Musik von Binder; schöne Dikzion, blühende Sprache, durchaus poetisch werthvoll; — 5) „Blumenfest, Hochzeitsfest, Maskenfest," Scherzspiel von Toldt; ein Kassestück erster Sorte, worin für die Augenweide beinahe verschwenderisch gesorgt ist; sogar die Dekorazion des äussern Schauplatzes verwandelt sich augenblicklich durch eine Maschinerie von unsichtbaren Händen, und eine kolossale Spiegel-Courtine wirft im Reflex die ganze Versammlung zurück; Titel's Komposizion besitzt viel Verdienstliches, obgleich sein Beruf etwas höher als zur populären Schreibart reichen dürfte; — 6) „Czaar Peter der Grosse in Paris," nach einem französischen Vaudeville, von Carl Meisl, Musik von Binder; die ziemlich magere, fast unbekannte Anekdote, wie jener Reformator des Nordens die Ziehtochter eines Perruquiers nach seiner Residenz an der Neva entführen lässt, um dieser das ihrem verleumdeten Vater zugefügte Unrecht durch hohe Ehren und Rückgabe der Familiengüter wieder zu ersetzen, bietet eine doch allzugeringfügige Ausbeute der dramatischen Bearbeitung, dass selbst die erprobte Tüchtigkeit eines alten Praktikers daran scheitern musste; — 7) „Philadelphia," Gelegenheits-Burleske von Schickh, Musik von Scutta, kam beiläufig um zwölf Monde zu spät; wenigstens hinsichtlich der zu Grunde gelegten Beziehungen und Auspielungen auf die Epoche des Tausendkünstlers Döbler; — 8) „Die Zebrahaut," Genre-Bild, nach Balzac's Idee, von J. Heinr. Mirani; Musik von Titl. Zwei poetische Seelen, von einem und ebendemselben Stoffe angezogen, und zur Produktivität begeistert! Erwähntes Nr. 2 hat sich jedoch mit strengerer Konsequenz an das Original gehalten, und den Gegenstand von seiner psychologisch-tragischen Seite aufgefasst, bis zum Schlusse, welcher hier auf natürlich erklärtem Wege herbeigeführt wird.

Die interessanten Situazionen, der sorgfältig gefeilte Dialog, so wie das verdienstliche Zusammenwirken sämmtlicher Darsteller hatten eine durchaus günstige Aufnahme zur Folge. — —

Um bei unserm Konzertreferate der naturbedingten Gradazion vom Kleineren zum Grösseren getreu zu bleiben, sei mit jenem des Pesther Instrumentenmachers Wilhelm Schwab begonnen, welches auch zugleich die gegenwärtige Winterserie eröffnete. Derselbe beabsichtigte einzig nur, sein neu erfundenes Federsaiten-Pianoforte (s. die Chronik des vorigen Quartals) zur öffentlichen Beurtheilung und unparteiischen Würdigung zu bringen; das war ganz recht, löblich und vernünftig gedacht, — allein die gewählten Mittel entsprachen keineswegs dem gewünschten Zwecke. Ein fast unbekanntes Dilettantenpaar Namens Röhberg und Kuhn spielten Beethoven's Trio, in D, und Döhler'sche Variazionen; da hörte man wohl die Tondichtungen selbst, und obendrein noch nichts weniger, denn in klassischer Gediegenheit; aber die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, warum es sich doch vorzugsweise handelte, blieben rein unbeachtet. Dazu wäre nun jedenfalls die freie Improvisazion irgend eines tüchtigen, in der Kunstwelt akkreditirten Meisters bei Weitem ausreichender gewesen, versteht sich nämlich, dass derselbe, früher damit innig vertraut, das Traktament studirt und zur Entwickelung der speziellen Prärogative sich vollständig eingeübt hätte; wodurch alsdann gewiss auch die verheissenen Resultate erzielt worden wären. — Obschon die Gesang- und Instrumentalbeigaben nicht einmal bis zur Mittelmässigkeit hinanreichten, so zeigte das kleine Auditorium sich demungeachtet gewaltig kontentirt, und rief ganz lustig und wohlgemuth diverse Male hervor. — *Leopold Balzar*, der gesichtslose Pianist und Zögling des Prager Blindeninstituts, erntete abermals wie im vorigen Jahre, die gebührende Anerkennung seines wahrhaft soliden, geregelt korrekten, eben so brillanten als geschmackvollen Spieles. — *Ludwig Stettmayer*, Kammervirtuos des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, produzirte sich im Streicher'schen Salon mit einem so ausgezeichneter Kunstfertigkeit entsprechenden Beifall auf der von Th. Böhm neu konstruirten Flöte. (Ebendaselbst wurden auch vorlängst sämmtliche, in den beiden Jahrgängen des musikalischen Taschenbuchs „Orpheus" erhaltene Liederbeilagen, dreizehn an der Zahl, zu Gehör gebracht, und gewannen, vorgetragen durch bewährte Künstler, die regste Theilnahme der hierzu geladenen Gäste.) — Das Ehepaar *Erlanger* wählte das Kärnthnerthortheater zum Konzertschauplatz. Herr *Max E.* bildete sich hier vor beiläufig zehn Jahren unter Mayseder zum routinirten Violinspieler; dessen Gattin ist eine schätzbare, gut geschulte Pianistin; damit reicht man aber nicht mehr aus; die heutige Welt geizt nach Wundern; auf ordinär gebahntem Wege lässt — wenn's glückt — höchstens ein *succès d'estime* sich erringen. — Signora *Emilia Giuliani-Guglielmi*, Tochter und Schülerin des berühmten Mauro Giuliani, liess sich auf der Guitarre, und sogar mit den von ihr erfundenen Doppelflageolettönen hören; ihre Mechanik verdient Beachtung, wäre sie nur einem dankbareren Gegenstande zugewendet. — Die jährliche Prüfungs-Akademie der *Leitermayer*'schen Vereinszöglinge führte in einer keineswegs uninteressanten Zusammenstellung drei Werke junger Tonsetzer vor, welche bei der Josephstädter Bühne in die Kapellmeisterfunkzion sich theilen: Ouverture zum Schauspiele: „Der Leichenräuber," von A. Emil Titl; — Gloria aus einer Messe, von Franz v. Suppé; und grosser Psalm, von Karl Binder; — der Sohn des Direktors blies mit ziemlicher Geläufigkeit ein Oboe-Rondo; der Schüler Ekhart spielte Mayseder's Krönungsconcertino, und ein achtstimmiger Doppelchor von Seyfried wurde durch 48 Tenor- und Basssänger feurig und kraftvoll vorgetragen. — Die Tonkünstler-Sozietät wählte für ihre beiden Benefizabende Haydn's Jahreszeiten, und gewann, wie immer, Ehre damit, nebst sehr ergibigen Einnahmen.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Nizza. Vor Allem zwei Donizetti'sche Opern. Der Roberto d'Evreux fand vielen Beifall, in ihm die Damen Franceschini-Garis und Gazzaniga, Tenor Ferrari (Prospero) und Bassist Sermattei. In der Gemma di Vergy waren die Rollen so vertheilt: Titelrolle — Franceschini-Garis, Tamas — Ferrari, Conte de Vergy — Sermattei, Guido — Bien, Ida — Borghi; diese Oper gefiel noch mehr als die vorige. Eine minder günstige Aufnahme fanden am 22. Nov. Ricci's Prigioni di Edinburgo, worin blos wenige Stücke gefielen.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Gustav Nicolai mag seine Galle und auch seine Flöhe über die hesperischen Gefielde nach Belieben ausschütten: Italien wird, so lange die Erdkugel keine physische Veränderung erleidet, stets ein liebes schönes Land bleiben. Um nun von der Musik zu sprechen, hier singt Alles, und hier singt man das ganze Jahr: ergo ist Italien die vortrefflichste Apotheke für jenes grässliche, in der heutigen Generazion nicht seltene Uebel, Hypochondrie genannt. In der That, wäre ein mit dem Spleen behafteter Engländer diesen Herbst nur nach dem östreichischen Italien gekommen, und hätte er, ohne die vielen Herrlichkeiten daselbst in Augenschein zu nehmen, nur die offnen, heuer sehr zahlreichen Operntheater besucht, dabei in all diesen Tempeln die hübschen italienischen Prime Donne und Tänzerinnen begafft: würde da sein Spleen nicht wie durch einen Zauber entwischt sein?.... Von einem andern Gesichtspunkte betrachtet, erstaunt man über die so eben erwähnten vielen Operntheater des verwichenen Herbstes im östreichischen Italien, denn die Zahl der Städte und andern Ortschaften, wo Opern gegeben wurden, erreichte ein Viertelhundert! Dass der Wohlstand in diesem gesegneten Theile der Halbinsel das Meiste hierzu beiträgt, unterliegt keinem Zweifel; aber auch

die hiesige, immer reger werdende Industrie des Opernwesens, deren grosse und Zentral-Werkstatt in Mailand ihren Sitz hat, gefällt sich oft, die meisten Zweige nahe am untern Theile ihres Stammes zu entwickeln, mitunter sogar bizarre Anomalien hervorzubringen, wie dies z. B. diesmal unter der Rubrik Soresina zu ersehen ist. Was nun die diesjährigen zahlreichen Herbst-Opern des Lombardisch-Venezianischen Königsreichs selbst betrifft, so werden sie, um den unvermeidlichen Wiederholungen und Längstbekanntem zu entgehen, mit ihren respektiven Ortschaften nur kürzlich berichtet werden.

Mailand (Teatro alla Scala). Herrn Otto Nicolai's Templario in drei Akten, der bekanntlich in Turin so grosses Glück gemacht, in Genua vorigen Frühling beinahe die ganze Stagione gegeben, Vielen ein Räthsel schien, hat auch auf der Scala, den ersten abscheulich lärmenden Akt abgerechnet, gefallen, und das Räthsel gelöst. Der treffliche Tenor Salvi (er hat bereits Engagements bis 1846 gemacht — eine wahre Seltenheit), für welchen diese Oper in Turin komponirt, der sie in seiner Vaterstadt Genua wiederholt, nun auch in Mailand sang, ist der eigentliche Talisman des Templario, die brave Marini, die hübsche Abbadie (die vorigen Frühling auch in Wien gefiel), Bassist Ferlotti (wiewohl mit keiner angenehmen Stimme), Scalese (mit unbedeutender Rolle): Alle trugen gewiss zum Gelingen der Oper bei, aus deren Amalgam von deutscher, französischer und italienischer Musik ein reichhaltiger Bazar von Reminiszenzen, ihr wahres Characteristicum, hervorgeht. Zwei Duetten, eines im zweiten Akt, und das Finalduett sind die besten Stücke des Ganzen. Eine neue Opera buffa del mestro Verdi, über dessen Debut mit dem Oberto di San Bonifazio auf der Scala ausführlich in diesen Blättern (1840 No. 6) zu lesen ist, fand, der grossen Armuth ihrer Musik wegen, eine sehr kalte Aufnahme. Der Titel dieser Oper ist: Un giorno di Regno (nach dem französischen Lustspiele: le faux Stanislas), und ihre Existenz dauerte etwas mehr als der Titel sagte. Salvi war hier nicht an seinem wahren Orte, die beiden Buffi, Scalese und Rovere setzten einige Hände in Bewegung, Dem. Abbadie die meisten, weniger die Marini, und Ferlotti keine. Donizetti's Fille du Régiment, in's Italienische übersetzt, machte einen feierlichen Fiasco. Nachdem benannter Oberto di San Bonifazio wiederholt und abwechselnd mit dem Templario gegeben worden, zog man Bellini's verrosteten Pirata hervor, worin eine Prima Donna Giovannina Rossi, von dem pariser Opéra Comique und von geringem Kaliber, Salvi und Ferlotti sangen, und zog mit einem Fiasco ab. Vergleiche aus der alten Zeit mit der Lalande und Rubini, mehre in andere Töne umschriebene Stücken der Oper und andere Verstümmlungen machten das Ganze fast ungeniessbar. Man sagt, die Rossi habe in der Folge die eingelegte Kavatine der Norma gut vorgetragen.

Die Pasta, deren Abreise nach Russland schon den Lesern bekannt ist, hat sich bereits zu Warschau und Petersburg in ihren daselbst gegebenen musikalischen Akademien mit vielem Beifall hören lassen.

Das Ehepaar Schoberlechner gab hier am 13. Dezember eine musikalische Akademie zum Vortheile des Pio Instituto Filarmonico (Eintrittspreis ein Gulden Konv. Augsb.). Ausser dem reichlich ihnen gespendeten Applaus wird ihnen der Himmel diese Wohlthat vergelten. Auf dem Ankündigungszettel nannte sich Herr Schoberlechner Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana und des Herzogs von Lukka.

Die arme Prima Donna Carlotta Pateri Winter ist in der Blüthe ihrer Jahre hier zu Mailand am 30. Oktober gestorben. Diese Blätter haben oft von ihren Triumfen auf den italienischen Bühnen, in Odessa (wo sie auch im Gesange Unterricht gab), und erst vorigen Karneval auf der Insel Sardinien gesprochen. Ihr trostloser Gatte, der Bassist Domenico Winter, ist dadurch in die grösste Betrübniss gestürzt.

Varese. In dieser kleinen Stadt, in deren hübschen Umgebungen ein grosser Theil der wohlhabenden Mailänder ihre Villeggiatura im Monat Oktober halten, wurden dieses Jahr drei Opern sammt Ballet gegeben. Die erste, Bellini's Capuleti, worin die Bertrand (Romeo), die Leon (Giulietta), Tenor Jacobelli und Bassist Novelli wirkten, gefiel zwar, besonders die Bertrand; allein das Publikum sehnte sich nach was Lustigem. Derohalben gab man den Barbiere di Siviglia mit der Berti — Rosina, Mazzetti Moroni — Figaro, Visanetti — D. Bartolo, und es ging nicht kalt, nicht warm. Dasselbe gilt von der nachher gebenen Clotilde von Coccia.

Lodi. Pater Bonfichi, dessen Autobiographie vor mehren Jahren in der Allg. Mus. Zeit. abgedruckt ist, seit geräumer Zeit Kapellmeister zu Loreto anstatt Basily, geniesst jetzt hier seinen Ruhm und hat die grosse Sammlung der von ihm komponirten, sowohl profanen als Kirchenmusik dem Kanonikus Giuseppe Sommariva, einem vorzüglichen Liebhaber der Kirchenmusik, geschenkt.

Bei Gelegenheit der am 7. Dezember stattgefundener ausserordentlichen musikalischen Akademie des hiesigen Instituto Filarmonico d'incoraggiamento wurde in dessen Saale Simon Mayr's, des Nestors der Komponisten, Büste feierlichst aufgestellt.

Codogno. Dieser reiche Marktflecken, stets darauf bedacht, sich besonders in der Villegiatura-Jahreszeit mit der Oper hervor zu thun, engagirte dies Jahr die angehende Prima Donna Ottavia Malvani, der Bertinotti Zögling, den Bassistenheros Cosselli, Tenor Tati und die Casiglieri. In Donizetti's Belisario und Marino Faliero war Cosselli als Protagonist der Glanzpunkt (s. auch folgende Rubrik); die Malvani verspricht ihrer grossen Lehrerin Ehre zu machen; Tati, kaum von einer Krankheit genesen, leistete das Mögliche; die Casiglieri vertheidigte sich nach Kräften; somit war im Ganzen der Applaus reichlich, aber ungleich vertheilt.

Die Malvani hat schon Engagement für alle Stagioni bis zum Karneval 1843 gemacht, und singt im Frühjahr 1842 auf dem italienischen Theater zu Wien.

Soresina (zwischen Cremona und Mantua). Wer würde sich in Deutschland, diesem gewiss musikalisch respektablen Lande, nur träumen lassen, dass in einem Marktflecken ein herrliches Theater erbaut, worin grosse

Opern gegeben werden, dabei berühmte Sänger zu hören sind und die Krone aller Tänzer zu sehen ist?... Aber in Italien fallen dergleichen Zaubereien nicht auf; hier lebt und webt, ja badet man sich das ganze Jahr in der Theaterwollust. Und sind nicht die Theater in Italien, ebenso wie die Bäder im Orient, gewissermassen Gesetz? Was würde es bei all seiner Herrlichkeit ohne Oper, Ballet und Komödie sein? Das Singen, die Oper, Spektakel überhaupt sind des Italieners zweites Ich; man nehme ihm dieses, und er wird eine düstere in sich zusammengeschrumpfte Kreatur. So kommt es denn auch, dass er sich zuweilen mit seinem lieben zweiten Ich gütlich thut, ja sogar das Budjetgesetz überschreitet, wie das verwichenen Herbst in diesem Flecken der Fall war.

Welch eine Feierlichkeit war nicht die Eröffnung des hier elegant erbauten neuen Theaters verwichenen 4. Oktober! Man gab die Lucia di Lammermoor, worin Poggi, einer der ersten jetzt lebenden Tenore, die rühmlich bekannten Colleoni und Bassist Coselli sangen! Die Leser denken sich die enthusiastische Aufnahme! Der Beatrice di Tenda, worin auch die Casiglieri sang, wurde dieselbe Ehre in minderm Grade zu Theil, weil die Lucia besser gefiel. Was ist nun zu sagen von dem Aufjauchzen, als die Fanny Cerrito, die Rivalin der Taglioni und der Elssler, hier am 29. des benannten Monates debutirte?... Das Ganze scheint wahrhaftig eine Fabel, ist aber in Wirklichkeit mathematisch wahr und fand Statt im Herbste 1840 im neuerbauten überraschend schönen Theater des Marktfleckens Soresina!

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der Tonsetzer *Hoven* in Wien (Staatskanzleirath Vesque von Püttlingen), Komponist der Opern Turandot, Johanna d'Arc, hat vom Grossherzog von Toskana das Commandeurkreuz des Civilverdienstordens erhalten.

Am 31. Januar fand zu *Mühlheim* am Rheine ein Musikfest statt, dessen Ertrag zu einer Beisteuer für die Wiederherstellung des Königsstuhles bei Rhense bestimmt war. Ein Musikverein aus Burtscheid wirkte mit; die Theilnahme des Publikums und die Einnahme waren bedeutend. — Am 7. Februar veranstaltete Kapellmeister Guhr zu *Frankfurt a. M.* im dasigen Saale des Weidenbusches ein Konzert zum Besten der durch die Wassernoth in der Umgegend Beschädigten. Der Ertrag belief sich auf 700 Gulden.

Am 4. Februar gab Herr *Schlesinger* in Paris den Abonnenten seiner Revue et Gazette musicale ein glänzendes Konzert, worin die Sängerinnen Fräul. Löwe und Heinefetter neben einander auftraten; Erstere sang, mit grossem Beifall, Beethoven's Adelaide, und eine Arie aus Persiani's Inea de Castro; Letztere, ebenfalls mit Erfolg, Franz Schubert's Wanderer und Arie aus Meyerbeer's Robert dem Teufel. — Ueberhaupt liessen sich fast nur teutsche Künstler hören, nämlich ausser jenen beiden Damen Dem. *Pauline Unald*, eine Schülerin Bordogni's, die Herren *Seligmann* (Violoncellist), *Halle* (Pianist, als sehr viel versprechend geschildert), und der Komponist *Richard Wagner* mit einer Ouverture, welche „Columbus vor und in dem Moment der Entdeckung der neuen Welt" zum Gegenstande hat. Sie fand viele Anerkennung.

Die Fabel von *Halevy's* neuester komischer Oper: *Der Guitarrespieler*, welche in Paris fortwährend den lebhaftesten Beifall findet, ist folgende.

Einige vornehme Portugiesen (das Stück spielt zu Santarem) glauben sich von der stolzen und schönen Donna Zarah de Villareal beleidigt, und um sich recht empfindlich an ihr zu rächen, verkleiden sie einen herumwandernden Guitarrespieler in den zu Santarem erwarteten Don Joan da Guymarens (der aber unlängst im Duell umgekommen ist), stellen ihn als solchen überall vor und bringen es dahin, dass die spröde Schöne dem Jünglinge, der sie schon als Guitarrespieler anbetete, ihre Hand gibt. Neben dieser Intrigue läuft eine Verschwörung der Portugiesen her, die sich vom spanischen Joche befreien und den Herzog von Braganza auf den Thron setzen wollen; an ihrer Spitze steht der Bankier Martin de Ximena. — Als die Vermählung zwischen dem Guitarristen und Donna Zarah vor sich gehen soll, fühlt der Erstere Gewissensbisse über den Betrug und schreibt an die Geliebte einen Brief, worin er ihr Alles entdeckt; Zarah's Feinde aber fangen diesen Brief auf, und die Vermählung wird vollzogen. Jetzt erst enthüllt man der Neuvermählten die Wahrheit; sie ist natürlich ausser sich — da erscheint Ximena, und begrüsst den jungen Ehemann als Herzog von Braganza, Fürsten von Portugal. Dies ist eine List, um die Portugiesen noch mehr zu entflammen; die Verschwörung gelingt auch, die Spanier werden vertrieben, Portugal ist frei, und der Guitarrespieler wird zur Belohnung — ohne jedoch recht zu wissen, wie er dazu kommt — zum Grafen von Santarem erhoben, womit denn auch Donna Zarah ihrerseits zufrieden ist.

Uebrigens trat in der Oper Dem. Capdeville, Zögling des Pariser Konservatoriums der Musik, zum ersten Male auf, sie wird als bedeutendes, viel versprechendes Talent geschildert.

Lortzing's komische Oper: *Czaar und Zimmermann* hat in Mainz vielen Beifall gefunden.

Zweites Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik. (24. Januar.) Sinfonia eroica von L. van Beethoven; — Chor aus dem Oratorium Samson von Händel; — Arie für die Altstimme aus demselben Oratorium (Mad. Wideman); — Chor aus demselben; — Ouverture aus Fidelio von Beethoven; — mehrere Stücke aus der Schöpfung von Haydn.

Der Violin-Virtuos und Komponist *Ch. de Bériot* hat von der Kaiserin von Oestreich für die Widmung seines berühmten Tremolo ausser einem sehr schmeichelhaften Schreiben eine prachtvolle Brillantnadel erhalten.

Das Blinden-Institut zu Paris gab gegen Ende Januars ein grosses Konzert, worin alle Musikstücke ausschliesslich von Blinden vorgetragen wurden, und zwar Alles, auch die schwierigsten Stücke, mit der grössten Präzision und bewundernswürdiger Genauigkeit. So namentlich eine Sinfonie von Haydn, ein Solo für die Klarinette, ja sogar eine Fantasie für das Pianoforte von Thalberg. — Eine fast noch merkwürdigere Erscheinung sah man unter diesen Künstlern: den blindgeborenen *Montal*, einen trefflichen Mechanikus und sehr geschickten Pianofortebauer, welcher bereits mehrere wesentliche Verbesserungen an den feinsten Partieen des Instrumentes angebracht hat.

Herr Fétis der Aeltere empfiehlt in der Revue et Gazette musicale de Paris angelegentlichst die verbesserten Klarinetten des Pariser Instrumentmachers *Sax* (des Sohnes). Seine Klarinette geht bis in's Es hinab (die gewöhnlichen nur bis E), hat eine Klappe mehr als die gewöhnlichen (die aber offen bleibt und auf den Fingersatz keinen Einfluss hat) und zeichnet sich, in Folge der neuen Konstrukzion, durch vollkommen gleichmässige Schönheit und leichte Ansprache aller, selbst der höchsten Töne, so wie durch erleichterte Applikatur aus. — Jetzt beschäftigt sich der Erfinder, der selbst ein ausgezeichneter Klarinettist ist, mit der Konstrukzion einer *Bass-Klarinette*.

Zu *Glauchau* soll im bevorstehenden Frühjahr das *erste Schönburgische Musikfest* gefeiert werden.

Gegen Ende des vorigen Jahres starb zu Warschau der Klavierspieler und Komponist *J. Sandmann*, 38 Jahre alt. Er hat manches werthvolle Werk geschrieben, namentlich, ausser verschiedenen kleineren Sachen, mehrere Messen und eine Sinfonie. Er hatte früher auch eine Singakademie in Warschau errichtet, welche jedoch in Folge der letzten unglücklichen politischen Ereignisse wieder eingegangen ist. — Zu Paris starb im hohen Alter der bekannte Klaviervirtuos und Tonsetzer *Zeuner*, ein Schüler Clementi's.

Zur Untersuchung der bekannten Streitigkeiten zwischen dem Grafen v. Redern, Intendanten der Berliner Theater, und Spontini hat der König von Preussen eine Kommission niedergesetzt, welche aus den Herren Geheimräthen von Massow, von Winterfeld, von Gruneuthal und dem Regierungsrath von Raumer besteht. Sie soll sich insbesondere mit den Engagementsverhältnissen Spontini's und der Frage beschäftigen, welche Befugnisse ihm kontraktlich zustehen und welche nicht.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. № 10. 1841.

Exercice und Etude.

Von K. B. v. Miltitz.

Bekanntlich vergeht keine Minute auf der bewohnten, kultivirten Erde, in welcher nicht ein Mensch stirbt. Wenn man die ungeheuere Masse Exercices und Etudes betrachtet, die etwa seit zwanzig Jahren geschrieben worden sind und noch geschrieben werden, so kommt wohl zum Wenigsten auf jeden Tag eine, die vielen todtgeborenen oder bald nach der Geburt gestorbenen oder vom Erzeuger selbst vernichteten nicht gerechnet, von denen wir durch die Presse nichts erfahren! Ohne Scherz! Die Fluth dieser Gattung von Musik ist so im Zunehmen, dass Einem ordentlich bang dafür werden könnte, um so mehr als man der Sache gar kein Ende sieht. Ob das *Spiel* der Instrumente und die *Kunst* etwas dabei gewonnen habe und habe gewinnen können, ist eine Frage, die wir später zu beantworten suchen wollen. Jetzt liegt uns vor allen Dingen ob, um der Masse Herr zu werden, zu untersuchen, worin der Unterschied zwischen dem Exercice und der Etude liege, ob überhaupt einer sei? Vielleicht ergibt sich, wenn es uns gelingt, damit in's Reine zu kommen, die Frage nach der Nützlichkeit der Gattung von selbst. Zuerst müssen wir als eine Sonderbarkeit bemerken, dass unsere so überreiche Sprache kein Wort besitzt, was beide Gattungen genau unterschiede. Exercices, Uebungen — das mag hingehn, aber Etude, Studie? Das wäre wenigstens nicht teutsch, abgesehen, dass es, um nicht mit den Studien der Maler verwechselt zu werden, mit dem Beiworte *musikalische Studien* bezeichnet werden müsste. Aber verlangt denn ein Exercice oder eine Uebung nicht auch ein Studium, so wohl wie die Studie? In der technischen Beziehung macht sich der Unterschied nicht klar, wir werden ihn wohl in der intellektuellen zu suchen haben. Sehen wir die Muster aller jetzt existirenden Stücken dieser Gattung an, so glauben wir das Prototyp derselben in den bekannten beiden Sammlungen J. B. Cramer's in London zu erkennen, von denen das erste Heft vor mehr als dreissig Jahren, das zweite etwa vor einigen zwanzig erschien. Diese, wohl jedem tüchtigen Pianofortespieler bekannten und je länger je lieber gewordenen Sätze enthalten nun jeder einen, nach Befinden singbaren, gebundenen oder sonst markirten Hauptgedanken, oder eine brillante Figur, die bald der rechten, bald der linken Hand zugetheilt ist. Der ganzen Behandlung liegt eine gewisse kernhafte Tüchtigkeit zum Grunde, die durch beide Hefte unverrückt festgehalten ist. Der Hauptgedanke ist, mag er nun ein singbares Motiv, oder eine schwierige brillante Figur sein, immer höchst edel, bedeutungsvoll, interessant, was z. B. in der technisch sehr brauchbaren, aber in Hinsicht auf Erfindung oft sehr elenden Clementi'schen Sammlung gar nicht der Fall ist. Diesen Hauptgedanken unterstützt Cramer nun zunächst durch eine immer regelmässige, oft sehr reiche Harmonie. Lässt es sich thun, so erhöhen kunstreiche Bindungen, Synkopen das Interesse, ja oft kommt der Hauptsatz in die Mittelstimme zu stehen, gegen welchen die andern Stimmen, denn es ist überall auf vollen vierstimmigen Satz abgesehen, kontrapunktiren. Natürlich rechnen wir die harpeggirten Gänge mit zu den auf eine bestimmte Harmonie gegründeten. Der Satz wird nun auch modulatorisch mit gleicher Frische durchgeführt. In gleicher Maasse sind beide Hände bedacht, keine Schwäche, oder Vorliebe des Komponisten für *eine* Hand wird klar. Wer diese Sätze gut spielen will, muss nicht nur gefasst sein, gleichen Schwierigkeiten für beide Hände, sondern oft für einzelne Finger zu begegnen, allein nie ist die technische Schwierigkeit die Hauptsache, sondern allezeit das Herausheben des Hauptgedankens. Hat man denn nun ein solches Exercice durchgespielt, so ist der Erfolg, dass man ihn eine Zeitlang gar nicht wieder aus dem Ohr verliert, und dass, wer für poetisches Aussprechen eines Gedankens Sinn und Geschicklichkeit hat, häufig versucht wird, die so stark musikalisch ausgesprochenen Gedanken auch in Worten auszusprechen. Diese Sätze sind demnach wahre Kunstproduktionen, in denen die Geschicklichkeit der Finger nur benutzt ist, um einen Gedanken, der das Gemüth ergreift, auszuschmücken. Ganz Anderes und viel Niedrigeres bezweckt das Exercice. Hier ist, nach der Mehrzahl derselben zu urtheilen, der Geist Nebensache, Erwerbung technischer Fertigkeit — und auch dies eben nur für die gewählte Figur — die Hauptsache. Da sie meist nur *einer* Hand Beschäftigung geben und die dazu gesetzten Bässe in der Regel äusserst dürftig sind, so könnten sie, wenn dies das Aermliche des Ganzen nicht auch im Aeusserlichen noch vermehrte, gar wohl blos auf eine Zeile geschrieben sein. Die trivialste Figur, wenn sie nur schwierig ist, kann ein paar Seiten lang hingeschleppt, eine Exercice abgeben, kann nützlich, aber nie künstlerisch schön sein, und sollte daher in's Himmels Namen vom

Pianofortelehrer dem Zögling aufgeschrieben, aber nicht dem Publikum in dicken, an sich werthlosen Sammlungen für schweres Geld dargeboten werden. Es gehört nicht die geringste Erfindungsgabe dazu, um Sätze wie etwa dieser:



auszudenken, und nur die allernothdürftigste harmonische Kenntniss, um einen erträglichen Bass dazu finden. Für Blasinstrumente können, der Natur derselben zufolge, keine bedeutenden Sätze als Studien erfunden werden, weil ihnen keine Harmonie zu Gebote steht. Für Streichinstrumente haben Virtuosen, die den Satz verstanden, nie bloses Fingerwerk, sondern immer Sätze geliefert, in denen Imitazionen, Bindungen und ähnliche Kunstmittel angewendet sind, um die blose Uebung auf die Höhe künstlerischer Leistungen zu bringen. Wir erinnern in dieser Beziehung an Campagnoli's fugirte Studien für eine Violine, an Dotzauer's ähnliche Arbeiten für's Violoncell, anderer zu geschweigen, die eben so vortrefflich sind, aber uns nicht eben beifallen oder wohl auch nicht bekannt sind. Für Pianoforte und Harfe, diese tonreichen und allein durch die Fähigkeit, mehrstimmige Harmonieen anzugeben, interessanten Instrumente, sollten blos tüchtige Karaktersätze, so schwierig man sie übrigens herauszubringen vermag, aber keinesweges jener Wust nichts wollender und nichts bedeutender Fingerübungen gestochen werden. Wenigstens würden wir rathen, damit doch Jeder wüsste was er kaufte, auf den Titel zu setzen: Fingerübungen *ohne Geist* — das wären denn wahre Exercices — und Fingerübungen *mit Geist* oder Etüden. Unsere Vorfahren fühlten das Bedürfniss technischer Fertigkeit so gut als wir, aber sie waren musikalisch und harmonisch zu tief gebildet, um sich in blosem Trommelwerk zu gefallen. Sie verlangten edle Gedanken, harmonischen und kontrapunktischen Werth neben Passagenwerk aller Art. So entstanden J. Seb. Bach's herrliche Präludien, so Scarlatti's höchst schätzbare Tokkaten und ähnliche Sätze. Es wäre sehr zu wünschen, dass man beide Gattungen hinfort streng schiede und die Exercice blos aufschriebe und nicht aus der Schulstube oder dem Kabinet des studirenden Virtuosen herausliesse, die Etüde aber — für die wir in dem Augenblick keinen teutschen Namen wissen — immer vielseitiger und grossartiger, als Vorbild der Sonate, ausbildete. Man sieht aus dem, was wir bereits über den Gegenstand gesagt haben, dass wir dem blosen Uebungsstück einen höchst untergeordneten, ja, da sein Zweck, blose Technik, auf eine viel edlere Art in der Etüde verbunden werden kann, eigentlich *gar keinen Werth* zuschreiben. In der That kann eine immerwährende blose technische Uebung, die den Geist gar nicht anregt, auch nichts als einen maschinenmässig zur Fingerfertigkeit abgerichteten Spieler bilden, und darin liegt eben ihre positive Schädlichkeit. Sobald der Musiker sich begnügt, herauszupfeifen, streichen, greifen was dasteht, sobald er nicht brillante Stellen mit Kraft und Muth, schwermüthige mit tief empfundener Melankolie, zärtliche mit aller Süssigkeit der Liebe vorzutragen versteht, so lange wird ihn jede Flötenuhr, jeder Automat übertreffen. Nicht Maschine muss der Virtuos sein wollen, sondern Künstler, d. h. das Maschinenmässige durch Gefühl und Geist zum Kunstwerk zu erheben wissen. Und man glaube doch ja nicht, dass diese Forderung blos an den Solospieler gerichtet sei. Keinesweges. Die Art, das Feuer, die Präzision, das genaue Einhalten des Tempo's, die strenge Beobachtung aller *po.* und *fr.*, mit der ein Ripienist seine Stimme in einer Ouverture vorträgt, das Alles verräth den Künstler. Ich und gewiss jeder Beobachter hört an der lebendigen, kräftigen Art, oder an der faulen, schläfrigen, handwerksmässigen Weise, wie der Instrumentist beim Einstimmen sein Instrument anstreicht und anbläst, wess Geistes Kind er ist. Und eben für Kinder des Geistes, nicht für gleichgültig kalte Taglöhnernaturen, schrieben Haydn, Mozart, Beethoven ihre Meistersinfonieen. Solche Künstler aber werden durch *Etüden*, aber nicht durch *Exercices* gebildet.

Wenn denn aber die Etüde aus diesem Gesichtspunkt betrachtet und zu diesem Zwecke studirt wird, so wird sie das Mechanische vergeistigen, ja den Spieler nöthigen, sie in einem gewissen Sinne vorzutragen, ihr ein gewisses allgemeines Gepräge aufzudrücken, sie in einer bestimmten Weise wiederzugeben, die wir *Styl* nennen wollen. Nur verwahren wir uns gegen eine, nach unserer Ansicht, ganz falsche Deutung dieses Wortes. Wir glauben nämlich keinesweges, dass es im Allgemeinen im Vortrag einen Beethoven'schen, einen Chopin'schen, einen Thalberg'schen Styl, also eine besondere Weise, die Komposizionen dieser Tonsetzer vorzutragen, gebe, sondern wir glauben, dass der Karakter des Stücks diesen sogenannten Styl angeben müsse. Demnach würde ein Adagio appassionato von Beethoven und ein eben solches von Chopin in gleicher Weise, nämlich wie die Ueberschrift sagt, leidenschaftlich vorgetragen werden müssen, weil man nämlich in Warschau nicht anders leidenschaftlich sein kann, als in Wien oder Paris. Was über das Leidenschaftliche hinausginge, würde an Karrikatur gränzen und die Absicht des Komponisten vernichten. Mazurka's, Tarantellen u. dergl. nazionale Sätze, machen eine Ausnahme, werden doch aber nur von Spielern dieser Nazion zu Gehör gebracht. Einen wichtigen Unterschied aber leidet der Styl des Vortrags, wenn die Komposizion selbst in einem andern als dem gewöhnlichen, z. B. im *gebundenen* Styl geschrieben wäre. Ein solcher Satz darf freilich nicht mit koketter Nettigkeit, mit hypersentimentalem Anhalten oder Beschleunigen des Tempo's, kurz mit aller jener modernen Ueberschwenglichkeit vorgetragen werden, welche durch Verwischung und Ineinanderziehen des Rhythmus unsere Musik in ein sinnloses harmonisches Geschwirr aufzulösen droht. Nein, hier gilt es kräftiges Herausheben des Thema's, wo immer es der Komponist eintreten lässt, grösste Deutlichkeit der Harmonie und daher gänzliches Unterlassen der jetzt so beliebten (und so manche Sudelei verdeckenden) Aufhebung der Dämpfer, genaues Aushalten der Geltung bei Bindungen, Synko-

pen, Retardazionen. Insofern verlangen freilich Bach's und Händel's Komposizionen einen andern Styl als unsere Modeartikel, weil sie eben ganz anders gedacht sind. Und nur insofern als heutige Komponisten sich in ihren Sätzen, ich will nicht sagen der gebundenen, sondern nur der *gedachten* Schreibart nähern und also Etüden statt Exercices liefern, können sie einen gewissen Styl des Vortrags dafür verlangen *).

Pianoforte-Werke.

Angezeigt von G. W. Fink.

Adolph Henselt

Air russe de N. Naroff transcrit pour le Piano. Oeuv. 13. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Das Lied selbst ist schön, ganz in dem sehnsüchtigen Wesen, das sich in den meisten russischen Nazionalliedern ausspricht und das grösstentheils auf den Wechsel des Moll mit dem paralleleu Dur sich gründet, eine Eigenheit, welche die neueren Komponisten aller Länder sehr häufig nachgeahmt haben, um jene beliebte Unstätigkeit getheilter Richtungen um so leichter aufzuregen. Die Begleitung ist hier gleich in der ersten einfachen Vorführung der Grundmelodie sehr wirksam und, was sich fast von selbst versteht, in weiter Harmonie, wie Henselt es liebt. Die beiden folgenden Umspielungen halten sich in solcher Bravourweise, wie man sie in diesen Fällen nun schon gewohnt ist, ohne jedoch die Melodie des Liedes zu verwischen oder irgend namhafte Veränderungen, ausser manchen Oktavenverlegungen, mit derselben vorzunehmen. Daher kommt es auch, dass der elegische Geist in der glänzenden Umhüllung nur um so mächtiger und lockender fesselt. Die Freunde Henselt's werden sich freuen, von dem lange Schweigsamen wieder etwas erklingen zu hören.

Wilhelm Taubert

1) *La Nayade, Pièce concertante, suivie de deux Etudes pour le Piano.* Oeuv. 49. Liv. 1. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.
2) *Suite (Prelude, Ballata, Gigue, Toccata) pour le Pianoforte.* Oeuv. 50. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Herr Taubert ist bekanntlich als Klavierspieler aus der Schule *Ludwig Berger's* hervorgegangen und hat seine kontrapunktischen Kenntnisse vorzüglich *Bernhard Klein* zu verdanken. Diese beiden Meister erhöheten die Liebe für solide Kunst, wohin schon sein ganzes Wesen neigte, nicht wenig. Daher kam es, dass er sich von manchen Liebhabereien, die im geselligen Treiben der Musik und unter den jüngern Pianoforte-Virtuosen zur Mode wurden, ziemlich streng fern hielt, wozu auch noch sein Beruf als Pianofortelehrer das Seine beitrug. Dieser Richtung ist er im Ganzen treu geblieben, hat sich darin gehoben und immer mehr Anerkennung gefunden, die er verdient. Dennoch wäre es eine Thorheit, wenn man behaupten wollte, dass der junge, jetzt gerade 30jährige Komponist und Virtuos den glänzenden Erscheinungen der neuern Zeit im Fache der Tonkunst überhaupt und im Pianofortespiel insbesondere gar keine Aufmerksamkeit geschenkt und nicht den geringsten Einfluss auf sich und seine Weise der Setz- und Spielkunst gegönnt hätte. Davon zeugen schon die beiden genannten Werke, wenn wir auch auf die früheren gar nicht sehen wollten. Wir würden es auch weder recht noch klug finden, wenn es anders wäre. Wäre es doch für den Künstler, wie für jeden Menschen, eine Einseitigkeit sonder Gleichen, wenn er seine Zeit und ihre hervorstechenden Erscheinungen gar nicht beachten wollte; er würde ja bald nicht mehr wissen, von welcher Seite er seine Zeitgenossen am Erfolgreichsten anfassen sollte! Dann ist es auch nicht wahr, dass in den Neuerungen der Zeit gar nichts Gutes liegen sollte. — Im Gegentheil, Herr Taubert ist mit seiner Zeit so lebhaft fortgegangen, als es ihm sein Wesen zulässt, was gut ist, wenn man sich das Vortheilhafte aneignet, und klug, wenn man sich nach gewissen Liebhabereien richtet, die dem Tüchtigen keinen Schaden, vielmehr den Nutzen mehrfacher Beachtung bringen. — So verhält es sich schon mit dem Titel „die Najade.“ Solche Naturnymphen sind jetzt seit Jahren in der Musik sehr Mode. Warum sollte Herr Taubert nicht auch eine und die andere plätschern lassen? Dann ist die ganze Spielart so neu, als irgend eine; es ist nichts darin, was an Berger, wohl aber an Thalberg u. s. w. erinnert. Man verstehe uns nur nicht falsch; wir tadeln das nicht, sondern wir loben es, denn das Ganze wirkt sehr angenehm und ist für Viele eine gute Uebung, von welcher sie etwas haben. — Auch Titel und Wesen des folgenden Werks ist aus der Zeiterwägung gegriffen. Man hat für das Alte von gewissem Schlage so gut seine Liebhaberei wie für das Neueste, wäre es auch zunächst nur um des Wechsels willen. Die Suite erinnert vor Allem an *Bach*, und so ist sie vor der Hand beliebter, als selbst die Sonate, die doch gleichfalls alt und im Grunde noch karaktertüchtiger ist. Auch die Titel der einzelnen Sätze dieser Suite sind nach den alten Benennungen so gewählt worden, dass eben diejenigen hervorgehoben worden sind, die für die Jetztzeit den besten Klang haben und den grössten Spielraum in Rücksicht auf Ausdehnung und inneres Wesen übrig lassen. Unter Tokkata versteht man eine dem alten Style sich anschliessende Fantasie. Die ganze Suite hat innern Gehalt und ist uns noch lieber als die Najade. Doch das ist Geschmackssache. Beide Komposizionen sind in ihrer von einander abweichenden Art gut und empfehlenswerth.

J. F. Kittl

1) *Drei Scherzi für das Pianoforte komponirt.* Op. 6. Preis 15 Ngr.
2) *Romance pour le Piano.* Oeuv. 10. Pr. 10 Ngr. Beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

*) Einige Bedenken geben wir später. *Die Redaksion.*

Seitdem die Scherzi durch Beethoven's Sinfonieenflug so allgemein geliebt und gefeiert worden, haben sie sich nicht nur in ähnlichen Orchesterkompositionen in einem an Beethoven wenigstens erinnernden Drange aufgereizter Bewegung und fast stürmender Kerngewalt eines mit sprudelndem Scherz geschmückten Odenschwunges überaus beliebt gemacht, sondern der neue Reiz derselben hat sich auch auf Pianofortekomposizionen übertragen, am meisten dann, als man anfing, das Klavier als ein Instrument zu behandeln, das dem vollen Orchester nichts weiter, als die vielfältigeren und frischeren Tonfarben zum Vorzuge zu lassen habe. Auf diese Weise mussten freilich Pianoforte-Scherzi entstehen, die den Spielern, gehören sie nicht zu den Helden des Klavierspiels, den Angstschweiss auf die Stirne pressten und ihnen den Scherz zu einer Qual machten, die nur aus Ehrgefühl, das nicht zu weit hinter den Ermöglichungen der Zeit zurückbleiben will, mit Mühe und Noth in stiller Kammer ertragen oder etwas überwunden wurde. Das hat aber doch in Vielen die äussere Fertigkeit und namentlich das Schnellspiel bedeutend gefördert, so dass man ihnen in dieser Hinsicht schon etwas zutrauen darf; ja die Schnelligkeit ist so beliebt, dass man höchst dankbar dafür sein muss, wenn sie uns ein Allegro nicht zu einem Presto machen. Zum Heil der Klavier-Scherzi fanden sich aber auch Männer, welche das Wesen eines solchen Scherzo in ganz andern Dingen als in der zehnfingerigen Bravour suchten, z. B. in der Anlage, frappanter Zusammenstellung und im frischen Rhythmus. Unter diese letzten Männer gehört Kittl; er ist mit mässiger Fülle und nicht zu ausserordentlicher Schwierigkeit zufrieden, sucht den Schwung mehr im innern Wesen heiterer Tongewalt, gewichtig einschlagender Harmonisirung und launenhaft heiterer Rhythmik, als in der Tonmasse, die unten und oben auf einmal bemeistern will. Desto mehr Spieler und Hörer werden sich an dieser Sammlung erfreuen können, denn sie sind schön, durch und durch lebendig und in einer so gefälligen Heiterkeit, dass sich in Gegenwart der Grazie die zu wilden Purzelbäume von selbst verbieten. Schon das erste Scherzo ist allerliebst; noch mehr, und für die Meisten wohl ganz vorzüglich, das zweite; auch das dritte ist uns überaus reizend. Es muss aber durchaus im rechten Tempo gespielt werden. Das Tempo ist freilich ein wenig sehr schnell. Die Bewegungen wachsen; No. 1 hat seinen Dreivierteltakt so abzuthun: 𝅗𝅥. = 88; No. 2 𝅗𝅥. = 116; aber No. 3 𝅗𝅥. = 144. Es ist dann aber auch vortrefflich.

Die Romanze, Andante, $^6/_8$, Esdur (♪ = 120) ist wieder in ganz anderer Art schön, wie es ihr Wesen mit sich bringt. Sie singt eine sehr anziehende Melodie, sehr anmuthig begleitet, aus dem ersten Tempo in eine Doppelbewegung übergehend (♩ = 120) im $^3/_4$-Takt, mit Sechzehnteltriolen begleitend, die in Vereinigung zweier eine eigentliche Sextole bilden, zuletzt wieder das erste Tempo ergreifend, wodurch das Ganze schön abgerundet wird, immer mit vorherrschendem Gesange. Man sieht, der Verfasser ist mit der Zeit fortgegangen, hat sich das wesentlich Geltende der herrschenden Weise zu eigen gemacht, was Jeder muss, der in seiner Zeit durchdringen will, ohne die Spitzen und Widerhaken zugleich mit in sich aufzunehmen, die ihm seine Besonderheit, Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit rauben würden. Das ist es eben, was nicht Jeder begreifen will oder auch wohl nicht im Stande ist. Es macht aber doch den Menschen zum Menschen, wie es den Künstler zum Künstler macht. — Kurz, die beiden Nummern sind sehr zu empfehlen.

Mozart's Opern

für das Pianoforte zu zwei Händen, ohne Worte eingerichtet von *E. F. Richter* und *F. L. Schubert*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Wir haben über das erwünschte Unternehmen, die Meisteropern unseres Mozart der wahre Musik fördernden Unterhaltung so vieler Pianofortespieler, die es lieben, solche Werke ohne Gesang in der Stille des Hauses für sich allein oder zur Freude ihrer Familie und eines vertrauten Zirkels vorzutragen, zugänglich zu machen, bereits im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 855 mit Vergnügen gesprochen. Wir hatten dort das Arrangement der Hochzeit Figaro's von Schubert und des Titus von Richter anzuzeigen, wobei wir Ursache hatten, beide Bearbeitungen, als überhaupt zweckmässige, besonders noch darum zu empfehlen, weil die Herren Bearbeiter mit Berücksichtigung der Kräfte der allermeisten Liebhaber einen geschickten Mittelweg zwischen dem zu Leichten und zu Schweren eingeschlagen hatten, ohne damit dem Gehalte der Musik selbst irgend einen Schaden zu thun. — S. 14 des laufenden Jahrganges berichteten wir über die von Herrn Richter sehr gut gelieferte Bearbeitung des Don Juan und erinnerten die Musikwelt noch an eine ganz ausgezeichnete vierhändige dieser Oper. — Das musikalische Publikum kennt also die Art dieser Bearbeitungen schon aus eigener Erfahrung und darf durchaus auf das Neue, was ihm hier angeboten wird, einen sichern Schluss machen, da wir aus Ueberzeugung sagen können, dass beide Bearbeiter das Wichtige und Einflussreiche ihrer Arbeit, vom Werthe der Werke bedingt, nicht verkannten, vielmehr mit wachsendem Eifer und bewahrter Treue redlich das Ihre zu thun fortfuhren. Dass Karakter und innere Wesenheit jeder dieser Opern auch den Bearbeitungen manche besondere Verpflichtung in Verschiedenheit der Behandlung, die vor Allem der Sache selbst entsprechen muss, auflegen, wodurch die Ausführung am Klaviere bald etwas mehr bald etwas weniger Fertigkeitskräfte in Anspruch nimmt, liegt am Tage, so dass es nicht einmal gut wäre, wenn man dies vermieden hätte. Immer aber ist es mit Recht die Hauptrücksicht geblieben, nichts ohne Grund in's Schwierigere oder in's oberflächlich Leichteste und Dünnere zu ziehen. Und so werden denn diese mit Fleiss und Umsicht glücklich behandelten Bearbeitungen der allergrössten Anzahl unserer Pianofortespieler in jeder Hinsicht äusserst angenehm sein. Bei dem Einzelnen haben wir uns daher auch nicht zu

verweilen. Zu den drei früher angezeigten und schon weit verbreiteten Arrangements kommen noch die vier folgenden, so das die ganze Sammlung der Hauptopern Mozart's geschlossen ist:

Die Zauberflöte — eingerichtet von *E. F. Richter*. Preis 2½ Thlr.

Die Entführung — eingerichtet von *F. L. Schubert*. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Cosi fan tutte — eingerichtet von *F. L. Schubert*. Preis 3 Thlr.

Idomeneo — eingerichtet von *E. F. Richter*. Pr. 3 Thlr.

In derselben überaus thätigen Verlagshandlung sind wieder neu aufgelegt worden:

Sept Sonates pour le Pianoforte composées par *W. A. Mozart* (Oeuvres complets. Cah. I.) No. I: Pr. 14 Gr.; II: 14 Gr.; III: 16 Gr.; IV: 18 Gr.; V: 18 Gr.; VI: 16 Gr.; VII: 16 Gr.

Je mehr neue Auflagen Mozart'scher Werke erscheinen, um so grösser wird unsere Freude. Was darüber zu sagen ist, haben wir bereits bei Gelegenheit der Anzeige einer neuen Auflage der sieben Sonaten des dritten Bandes der vollständigen Werke Mozart's im vorigen Jahrgange S. 233 ausgesprochen. So nützlich, wie jene, sind auch diese; im Anmuthigen und Eingänglichen für unsere Zeit dürften mehrere dieses Bandes die früher neu aufgelegten sogar noch überbieten. Für häusliche Musikfreuden sind sie im höchsten Grade, so wie für vorwärts geschrittene Schüler zu guter und geiststärkender Uebung, weshalb geschickte Lehrer wohl ohne Weiteres auf sie Rücksicht nehmen werden. Dass diese Sonaten einzeln zu haben sind, ist eine Erleichterung für manche Käufer und eine Annehmlichkeit für solche, die eine und die andere derselben einmal ausser ihrem Hause in empfänglicher Gesellschaft vortragen wollen. Nur wünschten wir, was sehr leicht noch nachgetragen werden kann, es wäre unter jeder Sonate angegeben worden: Oeuv. compl. Cab. I. — Möge die neue Auflage nach Verdienst recht viele Freunde finden. Lieb ist es uns auch, dass die Noten und Striche gehörig gross und schwarz sind, was sonst gewöhnlicher war, als jetzt. Damit verdirbt man sich die Augen gewiss nicht, und schön sind die Noten auch; das Papier aber besser als sonst.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1840. (Beschluss.) Das erste Advent-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde war ausschliessend Beethoven'schen Schöpfungen geweiht, nämlich: die Coriolan's Ouverture; Marschchor aus den Ruinen von Athen; Egmont, mit Mosengeil's Dichtung, deklamirt von dem k. k. Hofschauspieler Anschütz. — Im zweiten kam zur Aufführung: Mozart's G moll-Sinfonie und Sopran-Arie (galanter Natur); Violinkonzert von Beriot; Jägerchor aus Euryanthe, von Weber, und Marschner's Vampyrouverture. — Herr *Joseph Lidel*, Tonkünstler aus London, gab mit seinem Gefährten *Giulio Regondi* mehrere Konzerte, deren erstere, da die vorherkündende Lobposaune fehlte, nur geringen Zuspruch fanden, später aber lavinenartig an enthusiastischer Theilnahme gewannen. Der Violoncellist Lidel behandelt sein Instrument mit grosser Kunstfertigkeit, wobei dem Vortrage jedoch mehr Seele zu wünschen sein möchte; Regondi, ein kaum 18jähriger Jüngling, spielt Guitarre und Melophon in denkbar vollendetster Meisterschaft, und singt auf letzterem Instrumente mit einer wahrhaft bezaubernden Lieblichkeit und unbeschreiblicher Zartheit. Dasselbe ist aber eigentlich nur ein verbessertes, auf eine höhere Rangstufe potenzirtes, sogenanntes Akkordion, mit welchem die liebe Jugend häufig auf offener Strasse sich zu amüsiren pflegt. In der neu organisirten Gestalt umfängt es mehr als drei Oktaven, und vereinigt die melodischen Klänge der Klarinette, Oboe und Flöte. Den darauf mit spielender Leichtigkeit herumtippenden Fingern misslingt aber auch nicht die geringfügigste Kleinigkeit, blitzschnelle Passagen, Doppelläufe, das reizvollste Kantabile, die subtilste, in den leisesten Hauch verschwimmende Nüançe, — Alles geht rein, klar, in einer fast unglaublichen Präzision hervor, dass man nur selbst hören muss, um die Möglichkeit begreifen zu lernen. Die vorgetragenen Solosätze waren auf der Guitarre: Souvenir de Gibellins nach Thalberg, und die Ouverture der Semiramide, vollgriffig, wie vom ganzen Orchester ertönend; — auf dem Melophon: Allegro eines Violinkonzerts, von Beriot; und Concertino von Mayseder; — Lidel spielte allein: Fantasie und die Normavariazionen von Kummer, nebst einem Originalbolero; mit seinem Kunstgenossen: drei Duo's concertants von Bobrer, Schubert und Kummer. — Beiden ward inzwischen auch die Auszeichnung zu Theil, in der Antichambre unseres Hofes sich produziren zu dürfen.

Schlüsslich nur noch das Nöthige über das neue dramatische Oratorium: „Saul und David,“ welches der k. k. Hofvizekapellmeister Herr Ignaz Assmayr im grossen Redoutensaale vor einer glänzenden Versammlung aufführte. Das Gedicht von Herrn Ch. Kuffner, ursprünglich, dem Gerüchte zu Folge, schon für Beethoven entworfen, behandelt, in wirksamer szenischer Vertheilung, mit besonderer Sachkenntniss, den situazionenreichen Stoff sowohl bezüglich der Sprache als fliessenden Versbaues musikalisch dankbar; und der Komponist hat seinerseits nichts verabsäumt, um ein wahrhaft achtbares, für inneren Beruf und individuelles Talent zeugendes Kunstprodukt zu liefern. Der Styl ist durchaus edel, richtige Deklamazion, verständige Auffassung des Einzelnen und Ganzen, karakteristische Haltung und Färbung sind durchaus lobenswerth; lieblich ansprechende Melodieen prädominiren in den lyrisch-elegischen Stellen, während die grossartigen Chöre eine energische Kraft ausströmen; die fleissig gearbeitete Orchesterpartie, durch razionell motivirte Modulazionen verschönt, und mit einem glänzenden Instrumentalwechsel ausge-

schmückt, die effektreiche Stimmenführung, der gediegene Fugenbau, von welcher Gattung jedoch, durch die ungewöhnliche Ausdehnung des Poëms bedingt, nur in gedrängter Kürze Gebrauch gemacht werden konnte, die rhetorische Korrektheit der Rezitative, eine preiswürdige Oekonomie der Massenanwendung, das unverkennbare Geschick in Anordnung vielgliedriger Perioden, — Alles vereint beweiset den gründlich erfahrenen, theoretisch durchgebildeten, praktisch tüchtig routinirten Meister vom Fache, der hier zu einem noch ungleich höheren Standpunkt sich aufschwang, als früher in dem die oratorische Laufbahn beginnenden Erstlingswerke: „Jephta's Gelübde." — Obschon sämmtliche Gesangstücke beifällig aufgenommen wurden, so verdienen dennoch folgende insbesonders namhaft gemacht zu werden: 1) Die Instrumentaleinleitung, ein analoges Tongemälde der Doppelhandlung; Saul's Herrscherstolz, mit Argwohn und Misstrauen gepaart, im Gegensatze zu David's harmlos stillem Hirtenleben; — 2) der Introdukzionsmarschchor des siegreich zurückkehrenden Israeliten-Heeres: „Schalle, Triumphgesang! brause wie Donner dahin"; — 3) der himmelanjauchzende, Saul's Kriegerruhm preisende Lobgesang: „Jubel schalle, Freude halle durch das Reich" (D dur); — 4) das trefflich markirte Volksgeflüster: „Stille, stille, Siegeslieder! senket Speer und Schwert darnieder" (Es dur); — 5) Samuel's Arioso: „Ein schwacher Greis, dem Tode nah, eil' ich — dich zu begrüssen her"; — 6) das Terzett zwischen Saul, Samuel und Jonathan: „Halt ein; — der eignen Kraft verdank' ich meinen Sieg!" — 7) die Chorstellen: „Entsetzlicher Spruch! erfülle nicht, Jehova den Fluch!" — „Er ist verworfen von Gott!" und: „Die Sonne fliehet wie ein Traum, und Nacht erfüllt den Himmelsraum;" (F moll) — in deren Ausdruck erschütternde Wahrheit liegt; — 8) der erste Finalchor: „Auf, ihr Rüstigen auf!" ein lebendiger, feurig bewegter Satz, aus einem Gusse; — in der zweiten Abtheilung: 1) der Hirten Morgen-Hymne: „Die Dunkelheit der Nacht entflieht, — Gott ruft den Tag!" — 2) David's Arioso: „In der Schöpfung Pracht versunken, staunt' ich träumend, wonnetrunken;" — 3) die beiden Chöre: „Knieend, in Entzücken, kannst du ihn erblicken;" und: „Zieh hin! Gott sei mit dir! Jehova's Ruf erscholl; leb wohl! leb wohl!" (D dur) — 4) Michal's Arie: „Im Purpurlicht der Morgenröthe," worin jedoch der Sängerin ein Götzenopfer dargebracht, da deren zweite Hälfte etwas ungebührlich an's Profane streift und durch die Kabalettenform eine Untreue an der oratorischen Würde begeht; — desto psychologisch wahrer ist jedoch Saul's Verzweiflung geschildert: 5) „Weh mir! ein Flammenmeer tobt um mich her;" (D moll), so wie später, wo der Geist des Unmuths gebannt wird durch des Saitenspiels lindernden Balsam und fromme Gefühle in die Brust des Reuigen einziehen: 6) „O süsse Thränen, fliesset herab die bleichen Wangen, — denn beten kann ich, darf ich schon!" (G dur); — 7) David's Hymnus: „Gehüllt in düstres Dunkel liegt die Nacht;" — 8) Die Chöre: „O du, den Erd' und Himmel preist," — und: „Dem König Heil!" — 9) David's Kavatine: „Friede, Friede sei mit dir!" und 10) das Quartett: „Herzenswonne! Himmelsglück! ihr strahlet auf den Geber selbst zurück!" — in welchem die kanonische Stimmenverschlingung im höchsten Reiz sich entfaltet. Der eigentliche Schlussgesang: „Mädchen! windet den Myrthenkranz!" bildet, obschon fugirt behandelt, mit seinen hüpfenden Sechsachtelrhythmen, ein, rücksichtlich der oratorischen Würde, etwas unbefriedigt lassendes Finale; daran schulden aber nicht allein die freudige Gemüthsbewegungen malenden Worte, sondern auch, und wohl noch weit mehr der zureichende Grund, dass das Gedicht damit keineswegs gänzlich abgeschlossen ist, da dessen letzte Hälfte: „Saul's Tod" erst später folgen soll. — Die Ausführung, unter der k. k. Hofkapelle Mitwirkung und des Komponisten persönlichen Leitung, muss in jeder Beziehung musterhaft genannt werden. Den Vortrag der Soloparte: Saul, David, Samuel, Jonathan, Abner und Michal hatten die Herren Staudigel, Lutz, Weinkopf, Gehrer und Dem. Karoline Mayer übernommen; Namen, welche immerdar das vollständigste Gelingen der gestellten Aufgaben verbürgen. Mayseder, als Orchesterdirigent eine feste, unerschütterliche Grundsäule, kommandirte eine zahlreiche, auf den Wink disziplinirte Instrumentalarmee; sämmtliche Professoren standen an der Spitze der Untersekzionen, was bei mehreren obligaten Phrasen einzelner Bläser besonders erfolgreich sich erwies und auch von der warm empfänglichen Versammlung dankbar anerkannt wurde. Da die Dauer des Ganzen über den gewöhnlichen Zeitraum der Mittagskonzerte hinausreichte, wodurch jedesmal das Problem, die Aufmerksamkeit in gleich unverrückter Spannung zu erhalten, einigermaassen erschwert werden dürfte, so unterliegt es keinem Zweifel, dass eine wiederholte Aufführung an einem spielfreien Theaterabend nur dem allgemeinen Wunsche entgegenkommen würde. —

Der hiesige Organist *Domenik Finkes*, dessen schönes Talent, seltener Fleiss und unausgesetzte Produktivität schon früher bei ähnlicher Veranlassung Erwähnung fand, hat abermals eine neue Messe, in E moll und dur, für Männerstimmen, mit Orchester, vollendet und zur jüngsten Cäcilienfeier zu Gehör gebracht, worüber der musikalische Anzeiger in einer gründlichen Beurtheilung sehr ehrenvoll sich ausgesprochen hat. Dass dieses kleine, doch keineswegs inhaltsleere Blättchen mit dem Schlusse seines zwölften Jahrgangs vom Schauplatze abtritt, bedauern alle Kunstfreunde. Ob wohl der seit dem 1. Januar neu entstandenen, von Dr. Aug. Schmidt, dem Herausgeber des Taschenbuchs: „Orpheus," redigirten „Wiener-Musik-Zeitung" ein günstigeres Prognostikon gestellt werden kann? Ein solches Unternehmen gestaltet sich immerdar in so ferne misslich und gewagt, als sämmtliche literarische Journale sich gleichfalls mit Artikeln über die verschiedenen Zweige der Tonkunst befassen, somit für ein diesem Gegenstande speziell gewidmetes Organ schlechterdings kein ausschliessendes Eigenthum verbleibt *). — In der Minoritenpfarr-

*) Die Redakzion d. Bl. ist anderer Meinung. Es wird wohl Alles darauf ankommen, von welcher Art das Eigenthum ist u. s. w.

kirche kam ebenfalls eine Männervokalmesse, jedoch alla capella, ohne Instrumentalbegleitung, zur Aufführung; der Erstlingsversuch eines jungen Mailänders Namens *Carlo Imperatori*, welcher von dem Veteran Simon Mayr an seinen hiesigen Kollegen Seyfried empfohlen, unter dessen Leitung die Studien des gesammten kontrapunktischen Lehrkurses absolvirte, und nach der Aeusserung urtheilsfähiger Sachverständiger in der Ausarbeitung erwähnter Kirchenkomposizion bei schönem Erfindungsvermögen auch eine gründliche Satzreinheit beurkundet haben soll, wie solche aus den heutigen italienischen Schulen nur höchst selten hervorzugehen pflegt. — Der Oberkantor und Vorsänger des jüdischen Bethauses Herr *Sal. Sulzer* hat unter dem Titel: „Schir-Zion“ eine reichhaltige Sammlung gottesdienstlicher Gesänge der Israeliten durch den Druck veröffentlicht, unter denen, nebst mehreren werthvollen Beiträgen berühmter lebender Tonmeister, besonders die tradizionell überkommenen alttestamentarischen Melodieen mit ihrer wunderbar originellen Harmonisirung von historisch wichtigem Interesse sind.

Freiberg. Unsere alte, durch ihren Bergbau und ihre Bergakademie berühmte Stadt zeichnet sich fortwährend auch durch solide und höchst ergötzliche musikalische Leistungen unter vortrefflicher Leitung unsers kunstsinnigen und fleissigen Musikdirektors Herrn *A. F. Anacker* aus. In unsern Bergkonzerten hören wir zur Freude unsers Publikums Sinfonieen von Mozart, Haydn, Spohr, Ries und die sämmtlichen von Beethoven, und zwar zur völligen Zufriedenheit manches ausgezeichneten Künstlers, der unsern Konzerten beiwohnte. Jährlich werden zwanzig Konzerte als stehende gehalten. Dazu ein Quartettverein, der Winter und Sommer spielt und etwa 26 Abende jährlich sein kleines Publikum ergötzt. Unser Singverein leistet Gutes, ob er sich auch der Zahl nach mit den Vereinen grösserer Städte nicht messen kann. Dennoch werden hier nicht selten Oratorien von Händel, Haydn, Schneider und Beethoven, auch des Letzteren Messen gelungen zu Gehör gebracht. Wie wäre das möglich, wenn uns nicht durch unterstützende Thätigkeit unseres Stadtrathes *zwei Singchöre* erhalten, ja gehoben worden wären? Der eine besteht aus etwa 50 ärmeren Schülern, welche noch die Erlaubniss haben, auf den Strassen zu singen; sie haben die Obliegenheit, in den vier Stadtkirchen den Gottesdienst zu leiten, an den Kirchenmusiken und den Konzerten Theil zu nehmen. Der andere aus Seminaristen und Gymnasiasten bestehende Chor zählt über 100 Mitglieder, welche unentgeltlich aus Liebe zur Sache an Kirchen- und Konzertmusiken Theil nehmen. Mit welchem Rechte kann also Herr Dr. Lindner in seinem Buche: „Das Nothwendigste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst“ behaupten, Leipzig und Dresden seien in Sachsen noch die einzigen Städte, wo ein namhaftes Chor aufrecht erhalten würde und wo die Kantoren nur noch Musikunterricht zu ertheilen hätten? Er hätte sich vorher besser unterrichten sollen, um nicht Unrecht und Manchem wehe zu thun.

Fulda. Am 5. Februar wurde uns in unserer Stadtpfarrkirche abermals ein grosser und erhebender Genuss durch die Tonkunst bereitet, der uns in vielfacher Hinsicht zu einem öffentlich ausgesprochenen Danke verpflichtet. Zuvörderst sei er unserm unermüdlich thätigen und umsichtigen Musikdirektor, Herrn *M. Henkel* dargebracht, der keine Mühe scheut, die musikalischen Kräfte unserer Stadt zusammen zu halten und ihnen die nothwendigen Einübungen durch erlesene Wahlen guter und neuer Tonstücke angenehm zu machen. Auch diesmal waren alle zu Gebote stehende Mittel zu einer trefflichen Aufführung vereint worden. Keiner war, der nicht mit Liebe und Eifer das Seine gethan hätte. Und so konnte der Erfolg nur ein erwünschter sein, so dass wir auch allen Ausführenden unsern besten Dank abzustatten haben. Das Werk, was Herr M. Henkel gewählt hatte, war die neue Messe von Aloys Schmitt, Op. 103 (bei Hofmeister in Leipzig), eine so ausgezeichnete und fromm wirksame Arbeit, dass wir es für eine besondere Pflicht halten, alle Musikdirektoren und Singvereine darauf von Neuem aufmerksam zu machen. Sie werden sich damit ihre Musiker und zugleich ihre Gemeinden verbinden, wie es hier der Fall war.

Weimar, den 17. Februar. Gestern, zum Geburtsfeste unserer allgeliebten Grossherzogin, fand zum ersten Male die Aufführung von Chelard's Hermannsschlacht Statt, welche, mit grosser Anstrengung in musikalischer Hinsicht vorbereitet und prächtig in Szene gesetzt, in fast überfülltem Theater über die Bühne ging, ohne den freilich sehr hoch gespannten Erwartungen des Publikum genügt zu haben; woran das in manchen Partieen zu breit gelegte Libretto einen Theil der Schuld tragen mag. Eine ausführlichere Beurtheilung der Oper selbst folgt nach wiederholtem Anhören. Für heute in der Kürze nur Folgendes. Die Ouverture, ein locker zusammengewürfeltes Potpourri aus der Oper selbst entnommen, ist von keinem artistischen Belange und wenig effektvoll. Wirklich entsprechende, melodiös schön gehaltene Solonummern bietet die Oper überhaupt, bei grosser Schwierigkeit, die in widerhaariger Behandlung der Singstimmen und äusserst gesuchter Instrumentirung ihren Grund hat, kaum 2 — 3 dar, und keinen einzigen, karaktervollen wahrhaft durchgreifenden Chor. Einzelne glücklich ergriffene Motive hat der Komponist nicht zu grösseren effektvollen Musikpartieen zu verarbeiten gewusst. Die Musik trägt im Allgemeinen zu sehr den Karakter des Aphoristischen und Zerfahrenen, die behandelte grosse Idee erscheint durchaus nicht in ihrer erhabenen Einfachheit und noch weniger in ihrer nazionalen Beziehung verkörpert. Herr Chelard ist an diesem germanischen Sujet vollkommen gescheitert, — das hiesige, mit einem gesunden Takt begabte Publikum scheint dies recht wohl gefühlt zu haben und die über vier Stunden spielende Oper wurde, doch nicht ganz ohne Ungerechtigkeit gegen einzelne, auftauchende musikalische Lichtpunkte, fast nur in den schön dekorirten Stellen applaudirt, in welcher Beziehung wirklich höchst

Ausgezeichnetes geleistet war. — Trotz langwieriger, höchst anstrengender Vorbereitungen liess die Ausführung des Werks, vorzüglich in den freilich auch zum Theil allzu wenig sangbar gehaltenen Chören, viel zu wünschen übrig, und zumal die Soprane bewegten sich, in manchen höher gehaltenen Partieen, in Misstönen, welche allerdings sehr stark an die Beschreibung erinnerten, welche ein alter Autor von dem Gesange der alten Teutschen verlassen hat. *S.*

Jena. Am 14. Februar wurde Haydn's Schöpfung, auf allgemeines Verlangen, vor sehr zahlreich versammeltem Publikum wiederholt. Möge das Vorhaben des bei dieser Gelegenheit zusammengetretenen Chors, zu ähnlichen Zwecken weiter wirken zu wollen, zu erfreulicher Verwirklichung gedeihen. Ein kräftiges Zusammenfassen der vorhandenen Gesangkräfte unter so tüchtiger Leitung, wie die des Herrn Musikdirektors Stade, hat man längst schon vielseitig gewünscht.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Orzinuovo. Donizetti's Gemma di Vergy mit der Berio (Titelrolle), dem Tenor Lattuada, Bassisten Bassi konnte, versteht sich für diesen Marktflecken, nicht besser gehen. Dieser Jubel wurde in der darauffolgenden Sonnambula fortgesetzt, und die Berio machte sogar als Nachtwandlerin Furore.

Chiari. Ein Platzregen von Beifall fiel auf Rossini's stets jugendliche Cenerentola, der auch die Prima Donna Eden, den Tenor Ariolo, Buffo Hilaret und Bassisten Bruseoli stark benetzte. In der nachher gegebenen Nina pazza per amore von Coppola glich dieser Beifall einem Aprilwetter.

Pontevico. In Donizetti's Torquato Tasso und in Ricci's Nuovo Figaro wirkten die Prima Donna Bruni, Tenor Paglieri, Bassist Righini und Buffo Profeti. Im ersteren machte sich besonders Herr Righini in der Titelrolle, Paglieri im Allgemeinen seiner schönen Stimme wegen bemerkbar.

Caneto. Fast dieselbe Gesellschaft gab hier den Torquato Tasso und Ricci's Esposti.

Verona. Von den grossen Tenori serii der neuen Zeit: Tacchinardi, Bianchi, Crivelli, leben beide erste in Quieszenz, nützen aber Andern noch mit ihrer Kunst; letzterer wurde bekanntlich von der Cholera hingerafft. Der immerwährend thätige grosse, ja Riesentenor serio heisst Donzelli. Ihm ward hier als Bravo in der Mercadante'schen Oper gleiches Namens ein Riesenbeifall. Die zweite Palme errang die junge Claudia Ferlotti mit ihrer sympathischen Sopranstimme und guter Gesangsschule. Die zum ersten Mal die Bühne betretende Angiola Giovanelli zeigte im ersten und zweiten Akte gute Mittel zur Kunst und Muth; im dritten Akte wurde sie ohnmächtig. Tenor Castellan befriedigte, so auch Bassist Ferri in der Introdukzion. Nach Mercadante's gesangsarmer Musik machte Bellini's gesangreiche Sonnambula Fiasco, der Bravo musste abermals gegeben werden, versteht sich Donzelli's wegen, und die Giovanelli fand in demselben starke Aufmunterung.

Este. Die beglückte Lucrezia Borgia machte auch hier Glück, wozu ihr besonders der Bassist Ancona in der Rolle des Duca verhalf.

Montagnana. Die Lucrezia Borgia mit ihren erhabenen Melodieen und Harmonieen entzückte die Zuhörer dergestalt, dass sie jedes Stück enthusiastisch applaudirten. Mit Ausnahme des Herrn Polonini, anstatt dessen der exotische Bassist Rommy sang, waren die Virtuosi ganz wie in Treviso, und so wie dort wurde die Olivier (Titelrolle) nebst der Fürst (Orsini) am meisten beklatscht. In den nachher gegebenen Puritani sangen die Olivier, Pancani und die beiden Bassisten Rommy und Zanetti. Das Ganze elektrisirte wenig.

Padua (Teatro Nuovissimo). Die Lucia di Lammermoor fand nur Anerkennung von Seite der Prima Donna De Giulj und des Bassisten Torri, denn der Tenor Zinghi.... Der Belisario, worin Letzterer durch Tenor Roppa ersetzt wurde, ging besser; allein die Norma, worin die Balelli die Adalgisa machte, zog wenig an.

Rovigo. Wir hatten das seltene Vergnügen, zwei Donizetti'sche Opern in dieser Stagione zu hören: Roberto d'Evreux und Gemma di Vergy, wovon letztere, mit der Ouverture aus Rossini's Wilhelm Tell bereichert, noch mehr als Erstere gefiel; von den Hauptsängern, den Damen Demeric und Rossi, dem Tenor Ercole und Bassisten Rossi (Napoleone) ist Ihnen die erste längst bekannt und nimmt sich besser in der Opera buffa aus; alle vier waren indessen leidlich.

Bassano. Die köstliche Musik des Belisario (die Leser wissen schon von wem), die Forconi als Antonia, die brave Anfängerin Ravina als Irene, Facchini Protagonist und Tenor Manfredi verschaffien uns einen Genuss, den wir zum Andenken Bellini's in seinen nachher gegebenen minder köstlichen Puritani beibehielten, und in welcher Oper die Forconi = Elvira, Manfredi = Arturo, Facchini = Giorgio und Luisa = Ricciardo gut zusammen wirkten.

Treviso. Von Donizetti's ewiger Opernwanderung hatten wir das Vergnügen zwei Damen bei uns absteigen zu sehen, welchen beiden die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil wurde. Die erste hiess: Lucrezia Borgia, die zweite Lucia di Lammermoor. Ihre Begleiter waren: die Signore Olivier und Fürst, die Signori Pancani und Polonini, welcher Letztere einen schönen kräftigen Bass hat.

Mestre. Dass die Adelaide Focosi in der Profession erfahren sei, unterliegt keinem Zweifel; wie man sagt, hat sie schon vor einem Viertel-Säkulum auf der Mailänder Scala die Papagena in der Zauberflöte gemacht. Ach goldene Zeiten! Ein Mozart und keiner mehr! Diese Prima Donna Focosi hat also hier sowohl in Ricci's Chiara di Rosenberg als in Rossini's Matilde Shabran vielen Beifall eingeerntet, der auch dem Tenor Giovannini und dem Buffo Marconi nicht spärlich zugetheilt wurde.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Die Sängergesellschaft von Mestre (s. d.) gab hier ebenfalls Ricci's Chiara di Rosenberg mit demselben Erfolge. — (Teatro d'Apollo.) Die Prima Donna Ferlotti abgerechnet, welche durch die Strepoui ersetzt wurde, gab hier dieselbe Gesellschaft wie in Verona (s. d.) Mercadante's Bravo mit gleichem Erfolge; die Sonnambula machte auch hier wie dort Fiasco, weswegen abermals der Bravo gegeben wurde. Rossini's Otello war für Donzelli ein neuer Triumph.

Palmanuova. Die Tassini, die Coconi und Tenor Tommasoni beglückten hier Alles in Bellini's Capuleti.

Udine. Beifall über Beifall in Donizetti's Belisario der Tassini, der Focosi, dem Tenor Tommasoni und Bassisten Faccini, dem Protagonisten. Beifall über Beifall in Donizetti's Elisir d'amore der Focosi, dem Tenor Tommasoni, dem Faccini und Parodi.

Triest. Herrn Nicolai's Templario, dem Fortuna in Turin, Genua und Mailand einen Salvi bescheert, weswegen die Oper daselbst Glück gemacht, bescheerte ihm hier drei Kleinigkeiten: die Gabussi, Moriani und Ronconi! Dass mit diesen drei Bagatellen der Templario auch in Triest Glück gemacht, Sänger und der eigens hierher gekommene Maestro mehrmals gerufen wurden, wer kann nein dazu sagen? und welchen Teutschen soll es nicht freuen, dass sein Landsmann in Italien gefällt? Schade nur, dass von eigener Schöpfung in dieser Oper nichts zu finden ist; man hoffe also das Beste von Nicolai's Jugend für die Zukunft. Rossini's Nuovo Mosé mit der Tadolini, der Brambilla (Giuseppina) und Olivier, dem Tenor Ciaffei und Bassisten Marini, machte Fiasco! Man weiss nicht, warum die Tadolini ihre Rolle nicht besser gegeben. Ciaffei hatte das Unglück des Vergleiches mit Moriani; die beiden übrigen Damen waren nicht übel, und Marini, auf diesem seinem Steckenpferd ganz zu Hause, rettete sich bei all seinem Zittern. Bellini's Puritani erregten mit der Tadolini, Moriani, Ronconi und Marini Enthusiasmus, und machten volle Theater; bei Rossini's Mosé gab es im Gegentheil leere Bänke. Während nun die Leute im Ernst sich fragten, ob denn die Musik des Templario und der Puritani hübscher und mehr werth sei als Rossini's Mosé, oder ob nicht ein Stück des Letztern sechs Templarios und zwölf Puritani aufwiege? ging die Lucrezia Borgia mit der Tadolini, Moriani und Marini in die Szene; da hatte alles Fragen ein Ende: Donizetti machte Rossini, Bellini und sogar Nicolai vergessen. Am 27. November war Moriani's Benefizvorstellung mit einem Jubel ohne Gleichen: gestopft volles Theater, Blumenkränze, Blumensträusse, Gedichte, Bonbons, Gold, Geschenke, Souper u. s. w. — wer mag hier von Beifall sprechen? Das Ganze war eine aus Brocken von der Lucrezia, Lucia, Mosé und Puritani zusammengesetzte Akademie. Manches Distoniren verleitete freilich nicht selten den Jubel; das that aber nichts zur Sache.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

In der Stagione Autunnale sind acht neue Opern komponirt worden, davon drei zu Neapel, zwei zu Turin, eine in Florenz, Genua und Mailand. Die zwei neu entstandenen Maestri heissen *Teodulo Mabellini* und *Alamanno Biagi* (s. Turin und Florenz).

Wiederholte ältere Opern:

Donizetti wurde auf 36 Theatern gegeben: die Lucia di Lammermoor auf 8; Gemma di Vergy und Belisario, jede auf 5; Torquato Tasso, Marino Faliero, Lucrezia Borgia, jede auf 4; Elisir d'amore, Roberto d'Evreux, jede auf 3; Furioso auf 2; Olivo e Pasquale, Figlia dell' aria, jede auf 1.

Bellini auf 18: Sonnambula auf 6, Puritani 5, Beatrice und Norma, jede auf 3, Pirata auf 1.

Rossini auf 11: Barbiere di Siviglia 4, Mosé 2, Otello, Guglielmo Tell, Matilde Shabran, Cenerentola, jede auf 1.

Mercadante auf 9: Bravo 4, Giuramento 3, Vestale, Elena, Gabriella, Emma 1.

Ricci (L.) auf 9: Chiara 5, Esposti, Scaramuccia, jede auf 2, Nuovo Figaro, Chi dura 1.

Ricci (F.) auf 2: Prigione di Edimburgo.

Coppola 2, Nina. — *Savi* 2, Adelson, Episodio. — *Pacini* 2, Falegname, Saffo. — *Coccia* 2, Clotilde. — *Nicolai* 2, Templario. — *Nini* 1, Marescialla. — *Speranza* 1, Due Figaro. — *Persiani* 1, Ines.

Jährliche statistische Uebersicht von 1840 der neuen Opern und neuen Maestri.

		neue Opern		neue Maestri
Der Karneval brachte		18,		5.
- Frühling	- - -	4,	- -	2.
- Sommer	- - -	5,	- -	2.
- Herbst	- - -	8,	- -	2.
Jährliche Totalsumme von	1840	35,		11.
- - -	1839	37,		18.
- - -	1838	44,		15.
Gessammtzahl der 3 letzten Jahre		116,		44.

Wie viel sind noch am Leben von diesen 116 neuern und neuesten Opern? wie viel wirken noch von jenen 44 neuern und neuesten Maestri? Von erstern kaum der zwanzigste, von letztern kaum der zehnte Theil.

Anmerkung. Das Londoner Foreign Quarterly Review, das besonders für die italienische Musik die Allg. Musikal. Zeitung benutzt, sagt in seiner No. 51 (Oktober 1840) S. 211: *Only four new operas have been produced in Italy, during the last spring and summer* (nur vier Opern wurden in Italien während des letzten Frühlings und Sommers erzeugt); man sieht aber, dass die oben für beide benannte Jahreszeiten ausgesetzte Zahlen neun betragen, und dass die Londoner, sonst achtungswerthe Zeitschrift die Sache nicht genau angegeben hat.

Musikalische Zustände in London im Januar 1841.

Diese Jahreszeit heisst hier „die todte" *(the dead season of the year)*, und wirklich hat der Herbstwind, der das welke Laub zerstreut, auch das rege Treiben unserer Weltstadt in alle vier Winde verweht, hat das

fashionable Theater (die italienische Oper) und die Fensterläden aller fashionablen Strassen zugleich geschlossen, und eine glänzende Equipage nach der andern auf den Flügeln irgend einer Locomotive in ihre heimathliche Provinz zurückgesandt, während uns, den an London Gefesselten, von dem karnevalsmässigen Treiben der Saison nichts übrig bleibt als Oede, Herbst und kalter Winter. Und die schönen Inhaberinnen der glänzenden Equipagen, deren Reize uns oft gleich Sonnenblicken glänzten und es uns vergessen liessen, dass das hehre Gestirn selbst die Nebel unseres Inselhorizonts nicht zu zerreissen vermochte — wo finden sie Trost für das nunmehr verschlossene Eldorado, wo Zerstreuung in unwirthbarer Jahreszeit? Einsam an ihre Schlösser gebannt, während der Gemahl die trüben Tage lang der Jagd weiht — der Fuchsjagd wie der Jagd nach Stimmen, die ihm den theuersten Schatz, den Parlamentssitz sichern soll; — was treiben da die Schönen? Was anders als Musik? Sie leben da noch einmal die Seligkeit jeder Donizetti'schen Kavatine durch; Rubini und die Grisi umschweben sie, — freilich nur als Schatten, denn ihr Bestreben, jede Roulade, jedes Decrescendo des italienischen Kehlkopfs nun auf den eigenen zu pfropfen, bleibt meistens nur gespenstische Andeutung des Gehörten; und dennoch schwelgen sie darin, und also ist Musik ihre Trösterin und auch die unsrige, hier in unserer öden Riesenstadt. Wir schlafen keinen musikalischen Winterschlaf; wir sind nicht verpuppt, bis uns der Mai und die wiederkehrende Modewelt die Flügel entfalten; noch spriesst mancher Keim unter dem beschneiten Boden, und mancher fleissige Gärtner rührt sich, um ihn zu ernten und zu nähren; wir aber wollen unsern vaterländischen Lesern ehrlich berichten, was unsere Hoffnungen für den musikalischen Blumenflor sind, den die Zukunft aus den jetzt treibenden Knospen entfalten soll, — wollen ihm die Gärtner nennen, die das Gute pflegen, und vor den Giftpflanzen warnen, die dem reichen Boden entspriessen. Reden wir also zuerst von einer Infusion solch musikalischen Gifts, das allnächtlich den Gehörsnerven einiger Tausende von Schilling zahlenden Personen eingetröpfelt wird, die sich zu den sogenannten *Promenade-Konzerten* im Drurylanetheater versammeln. Wir möchten auch unsere Leser hineinführen in das magisch hell beleuchtete Haus, der Schilling ist nicht übel angewendet; ein Schilling für all die Herrlichkeit! Sieh nur, geliebter Leser, gleich wenn du eintrittst, wie die Bühne, mit Orchester und Parterre vereinigt, so reich verziert ist; Spiegel ringsum, dazwischen zeltartige Draperien, hellblau und weiss; — darunter goldene Figürchen, die recht eigentlich unter ihren rothen Sammetvorhängen wie der König unter seinem Baldachin zu thronen scheinen; dann Blumenvasen, schweizer Uhren, — die aber bescheidener Weise kein Stückchen spielen, damit sie der rechten Musik keinen Eintrag thun, sondern nur allerlei Seeungeheuer auf emaillirten Fluthen auswerfen; — Alles vom Genus Fisch, also Alles stumm; — das reiche Buffet dort hält der Konditor Verey, ein Bewohner der Regent Street, und also, lieber Leser, erwärme deinen Magen an einer Tasse des besten Pariser Kaffee's, wenn dir der Beethoven und der Musard, der Händel und der Jullien die Seele kalt lassen; auch kannst du zu den weitschimmernden Gasöfen im Parterre treten, kannst mit deinem Nachbar plaudernd dir „Freude schöner Götterfunken" von Schiller und Beethoven vorspielen lassen, kannst dabei auf das inmitten des Theaters erbaute, sehr erhöhte Orchester blicken, wie es dir in seiner rothen Damastbekleidung gefällt; kannst nachzählen, ob die Riesenzettel des Anschlags mit Recht die Zahl der Mitwirkenden auf 170 angeben; — kannst Monsieur Jullien in seinen verschiedenen theatralischen Direktorwendungen betrachten, besonders wenn du ihn noch nicht kennst, und du kennst ihn nicht, lieber Leser, denn du bist ein ehrlicher Teutscher, und weisst nicht, wie enge Handschuhe so ein Pariser Quadrillenschreiber tragen kann, wie viel der weissesten Kravatte von dem ultra-zurückfallenden Rockkragen zur Schau gestellt wird; — wie man sich mit Anstand in einen rothen Damastlehnsessel mitten auf dem Orchester stehend wirft, und weitumhersehend um auch wieder gesehen zu werden, auf seinen Quadrillenlorbeern ruht. Das Alles, guter Leser, kannst du studiren und also wird dir's klar, dass du in diesen Konzerten keineswegs wie in den altmodischen, nunmehr ganz verjährten, von denen unsere Eltern fabeln, auf die Musik zu hören brauchst. Sagt dir's doch schon der Zettel: es sind Promenadenkonzerte, du promenirst plaudernd vom Eingang des Parterres bis zum Buffet hinten auf der Szene, und höre! sollte ein Peitschenknall dich aufschrecken, so fürchte nichts, sag' dir, wie sich der aus grausigem Traum Erweckte thut: Es war nur Scheingefahr, dies ist das Drurylane-Theater wo ich promenire, und der Peitschenknall da dicht neben mir war keine Warnung drohender Gefahr, wie auf der rechten Promenade, sondern nur eine Musard-iana, die allerbeliebteste Quadrille „La Chasse," wobei drei Knaben als Lärmmacher fungiren, und die ganze Jagd so natürlich vorstellen, dass der promenirende Konzertgeber den erlegten Braten schon zu riechen wähnt.

Um ernsthaft zu reden: wir würden dem Unternehmer Herrn Eliason (er ist ein braver Violinspieler aus Frankfurt gebürtig und hier seit vielen Jahren etablirt) diese Konzerte gar nicht übel nehmen, denn sie mögen ihm Nutzen bringen und dabei der Masse einen musikalischen Zeitvertreib gewähren, nur sollte er, seine Jullien und Musard an der Spitze, hübsch in der hüpfenden Region bleiben und sich nicht zu Händel und Beethoven versteigen. Beethoven's neunte Sinfonie und Händel's Messias, und dazu promenirt! Beethoven's neunte Sinfonie und Händel's Messias, — ihre Solo's für Ophikleiden und andere Blasinstrumente arrangirt! dazwischen die Chöre gesungen, und zwar brav, denn Röckel, der bekannte Sänger aus Wien, leitet sie als erfahrener Chordirektor. Unmittelbar nach Beethoven's neunter Sinfonie ein Solo auf der Pickelflöte von Monsieur Jullien, und dies Solo erntet mehr Beifall als die Sinfonie und Monsieur Jullien neigt wonnelächelnd sein gesalbtes Haupt vor der Schilling zahlenden Menge, denn nun ist er Beethoven's glücklicher Rival!

Zum Beweis, dass die englische Kritik solchem Missbrauch nicht fröhne, mag ein Artikel des hiesigen Atheneums dienen (eins der vornehmsten Kunstblätter), worin unter Anderm erzählt wird, dass am 29. Januar, als am Todestage König Karls des Ersten (Charles the Martyr) Händel's Messias mit Ophikleide-Solo's u. s. w. aufgeführt ward, dies grosse Werk also auch, wie der König, zum Märtyrerthum verurtheilt! — Auch Meyerbeer's Hugenotten müssen herhalten, und zwar gibt man uns die Schrecken der Bartholomäusnacht mit obligaten Schüssen und Sturmglocken, die blendenden Gaskronen verdüstert und durch blauflammende Lichtchen ersetzt, das Ganze wunderschön schaurig und recht eigentlich zum Ziehen für die Menge eingerichtet.

Als Antidot dieses Gifts treten aber gar manche heilsame Vereine auf, von denen wir den längst bestehenden zuerst nennen, nämlich die *Sacred Harmonic Society*, deren Kern aus dem Kern der Nazion besteht; — wenn wir anders dem grossen, welterobernden Kaiser glauben wollen, der die Engländer eine Krämernazion *(a nation of shopkeepers)* nannte; — denn aus Shopkeeperskehlen erschallen diese Chöre, und wer den Messias, den Paulus oder den Simson in der prächtigen Halle (*Exeter Hall*) bei Orchester- und Orgelklang hören möchte, der muss heute, wo alle Sitze zur nächsten Aufführung bereits vergriffen sind, seinem höchstmusikalischen Schuster mit demselben Stiefel, den er ihm vor acht Tagen fabrizirte, einen ganz unterthänigen Kratzfuss machen, dass er ihm noch einen Spersitz verschaffe; — denn dieser Schuster (ein W. Bowley) ist Sekretär der Sacred Harmonic Society und hat Gunstbezeigungen zu vertheilen, während jene Schneiderstochter, Erbin eines bei uns fürstlichen Vermögens, den Sopran rühmlichst anführt, und wohl gar in den Soiréen ihrer Nachbarin, der Käsehändlerin, als englische Shopkeeper-Grisi auftritt. Es ist ein eigen Ding um diese geldstrotzende unfashionable Welt in diesem Freiheitslande; sie bleibt gar Manchem, der die Nazion, wie der Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen," nur von 3 Uhr Nachmittags an kennt, gänzlich verborgen, denn sie bleibt unvermischt; dass aber gerade sie es ist, die oft recht löblich wirkt, das beweist eben diese Sacred Harmonic Society, die ihre Aufführung monatlich hält, und ihre Kosten durch den mässigen Eintrittspreis von 3 Schill. für's Parterre und 5 Schill. für Sperrsitze bestreitet. Das Orchester besteht grösstentheils aus Künstlern und auch die Solopartieen werden von den ersten englischen Sängern ausgeführt.

Die *Madrigal-Society* ruft jene Harmonieen in's Leben zurück, die, gleich Shakespear's Werken, nach zwei Jahrhunderten noch klangreich forttönen, und auch dann noch leben werden, wenn manches holprichte Machwerk neuerer Zeit längst verschollen ist. Man sehe nur unsern Liebling Wilbye und einige seiner Zeitgenossen durch, um unserer Meinung beizutreten.

Der *Melodist's-Club*, ein Männerverein, versammelt seine Mitglieder monatlich, und Jedes beweist zuvörderst seine Virtuosität an einer wohlbesetzten Tafel, zu der fremde und einheimische Künstler abwechselnd als Gäste geladen sind. Erst wenn nach altem Insularbrauch der Wein im spiegelhellen Krystall auf spiegelglatter Mahagonifläche zirkulirt, wird die musikalische Feierlichkeit allemal durch den dreistimmigen Kanon „Non nobis Domine" eingeleitet und während Tratts und Reden wechseln, treten die musikalischen Gäste hervor, und bewirthen ihrerseits die Gastgeber mit den besten Erzeugnissen ihrer Muse und ihres Talents. Freilich ist diese Muse unter so lustigen Zuständen oft mehr zum Trivialen als zum Erhabenen geneigt, und so schlüpft mancher ärmliche Viergesang *(Glee)* mit hindurch, indem vier, nicht eben arkadische John Bull's, sich in den zärtlichsten Damon'sworten ihrer Phillis zugleich zu Füssen werfen; eine Anomalie, die dem Ausländer stets unerklärlich bleiben muss, — die aber dem Engländer sein Glas Port nicht minder würzt, als das gediegene Spiel eines Moscheles, das vielleicht unmittelbar folgt und Alles hinreisst.

Auch fehlt es nicht an Pflanzschulen für kommende Generazionen. Die neueste unter diesen ist eine Singschule für Schullehrer, das löbliche Unternehmen eines jungen englischen Komponisten und Singlehrers John Hullah. Dieser sucht in seinem Prospektus auseinanderzusetzen, dass das wohlbegründete Prinzip: „Musikalische Bildung sei ein der Volksschule unentbehrliches Element," nur dann in Anwendung gebracht werden könne, wenn man die wichtige Frage: „Wer erzieht Erzieher?" genügend beantwortet habe; dass man daher vor allen Dingen Lehrer bilden müsse, und diese Lehrer, bis jetzt 80 an der Zahl, lernen nun wirklich zwei Mal wöchentlich Abends bei John Hullah. Er verspricht, auch das ungeübteste Ohr in den zwei Mal 60 Lekzionen, aus denen sein erster und zweiter Kursus bestehen soll, ganz allmälig an das Treffen erst leichter, dann immer schwererer Intervallen zu gewöhnen, und bedient sich zu diesem Ende der in Paris mit so vielem Nutzen eingeführten Wilhem'schen Methode. Das Komité zur Verbreitung der Volkserziehung schiesst so viel aus seinen Mitteln zu dieser Singschule her, dass die lernenden Lehrer nur 15 Schill. für einen Kursus von 60 Lekzionen zu bezahlen haben, ein Umstand, der den Beitritt eines Jeden nicht nur möglich, sondern auch leicht macht.

Wohl mag nun der Kontinentalbewohner aus dem Bedürfniss einer solchen Lehrerschule auf die grösste musikalische Armuth dieses Landes schliessen, und mit Recht wähnen, Apoll habe diesem Geschlecht seine Sonnenstrahlen und Leierklänge zugleich versagt; — und doch — zur Ehre dieses Landes sei's den Teutschen verkündigt: — doch haben auch die Engländer ihre musikalischen Schätze; haben die Reliquien ihrer Bird, Wilbye, Purcell, Bull, Gibbons u. s. w. und diese sollen eben jetzt aus dem verjährten Schutt ihres Luxor ausgegraben, von den vornehmsten Musikern revidirend gesäubert, und dann, wie der graue Obelisk auf der schimmernden Place de la Concorde, in ihren schlichten Kleidern, im Vertrauen auf das Verdienst ihrer Klassizität, mitten unter dem vergoldeten Kram einer mit Quadrillen und Fantasieen angefüllten Musikhandlung zur Schau gestellt werden. Die Gesellschaft, die sich zu diesem Ende gebildet, nannte sich *the musical Antiquarian* (Antiquar)

Society, und jedes Mitglied zahlt für die in einem Jahr zu empfangenden neu aufgelegten Werke eine Guinee als Subskripzion. Dies System bereichert nicht nur manche musikalische Bibliothek, sondern sichert dem Verleger die Deckung seiner Kosten, während es dem Publikum das Mittel an die Hand gibt, Werke zu kaufen, die, eben ihrer Klassizität halber, ohne eine sichernde Subskripzion keine neue Auflage hätten erleben können. Wir dürfen wohl den gelehrten Musiker Edward Taylor, der privatim manches Purcell'sche Werk an's Licht der Welt zog, als die eigentliche Triebfeder zur Stiftung dieser Gesellschaft betrachten.

Zwei englische Musiker, Cooke und Bennett, haben eine Akademie zur Uebung mehrstimmigen Gesangs errichtet, und kürzlich haben unsere beiden ausgezeichneten Landsmänner Moscheles und Benedict ein Gleiches gethan, mit dem Unterschied, dass Jene nur ihre Nazionalwerke, diese alle Schätze der verschiedenen Kunstschulen hervorziehn, und — man vergebe es unserer patriotischen Parteilichkeit — dass wir uns von der Leitung der Letzteren Vollkommenheit versprechen, während dort unsere Erwartungen zu sehr beengt sind. Cooke und Bennett kündigen ihr Unternehmen als ein öffentliches an, Moscheles und Benedict beginnen weislich ganz privatim und wollen erst die Kräfte ihres schon recht zahlreichen Personals prüfen und pflegen, ehe sie den Privatzirkel zum öffentlichen Institut umschaffen. Wir behalten es uns vor, über den Fortgang dieses Vereins und über die sonstigen musikalischen Zustände, die mit der beginnenden Saison an Interesse gewinnen möchten, ferner zu berichten, und versprechen, als Pseudo-Humphrey, den geneigten Leser nicht nur mit dem grossen Schlag- und Räderwerk unseres musikalischen Uhrgehäuses, sondern auch mit den verborgenen Triebfedern, die das Werk in Schwung setzen, bekannt zu machen. Unsere Zeiger werden bald auf die Opern — teutsch, englisch und italienisch, — bald auf den so eben beginnenden Konzert-Zyklus, deutend hinweisen, und während wir es versuchen, den vaterländischen Leser mit dem Idiom unserer musikalischen Insularsprache bekannt zu machen, möge er uns die Aeusserung des Wunsches gestatten, dass unsere oft unharmonischen Laute nie sein Ohr beleidigen und die vielleicht allzu eintönigen Schläge unserer Uhr ihn nicht ermüden. *C. M.*

Feuilleton.

Ein eigenthümlicher Streit hat sich zwischen dem vorigen König von Holland Wilhelm I., jetzigen Grafen von Nassau, und der Stadt Brüssel entsponnen. Das Material des dortigen königlichen Theaters gehört dem Grafen von Nassau, und er verlangt dafür von der Stadt die Summe von 173.174 Franken, im Weigerungsfalle ist er entschlossen, das ganze Material, wozu auch die Dekorazionen gehören, *in natura* weg- und an sich zu nehmen. Die Stadt ihrerseits behauptet einen Kompensazions-Anspruch von 33,000 Franken, als der von Wilhelm I. zu zahlenden rückständigen Miethe für das Theater auf das letzte Jahr dieses Miethverhältnisses (1831). Dagegen führt der Graf von Nassau an, dass sein Kontrakt durch die Septemberrevolution aufgelöst sei und er für das Jahr 1831 nichts mehr schulde. — Nach einer stürmischen Berathung hat die Brüsseler Munizipalität beschlossen, die 33,000 Franken zurückzubehalten, den Rest der gegentheiligen Forderung aber, 140,174 Fr., in drei Terminen binnen 24 Monaten zu bezahlen. — Ob dieser Vorschlag von Seiten Wilhelms I. genehmigt worden, ist noch nicht bekannt.

Am 11. Februar wurde in Lüttich Grétry's Geburts-Säkularfest begangen. Die dortige „Grétry-Gesellschaft" zog nach dem Theater in das Haus der Rue de Récollets, in welchem Grétry geboren wurde, und führte daselbst mehrere Kompositionen des Meisters aus. Dann verfügte sich die Orfeus-Gesellschaft ebendahin und trug zwischen jenen Instrumentalsätzen verschiedene Gesänge von Weber u. A. vor. Das Haus war erleuchtet und mit Transparents geschmückt. — *Liszt* sollte am 13. Februar Konzert in Lüttich geben.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.
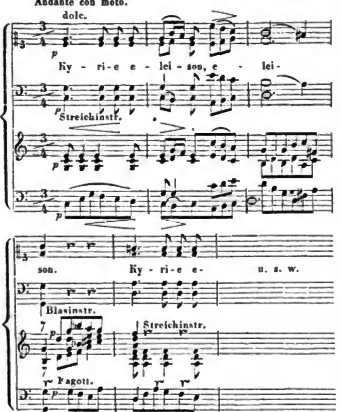
ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. № 11. 1841.
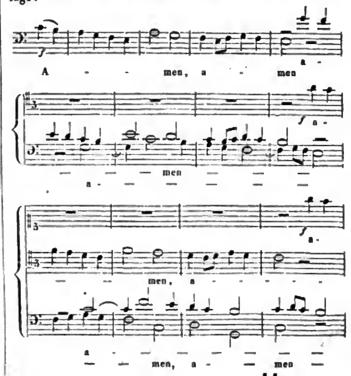
Friedrich Schneider
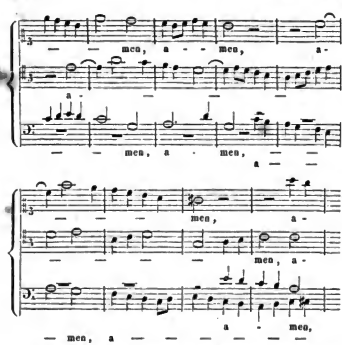
Missa für vier Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken. 55s Werk. Partitur. Offenbach a. M., bei J. André. Preis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 Kr. rhein.

Der erste Satz hebt an, wie hier folgt:



In dieser schlichten Weise wird er kurz und folgerecht durchgeführt, nur in der Instrumentazion, die sich in den Hauptbewegungen treu bleibt, durch die Füllstimmen etwas bewegter gemacht. Ein einziges Mal wechseln vier Solostimmen, nicht vom Gange des Ganzen abweichend, mit dem Chore. S. 8 beginnt das Gloria, ¾, C dur, All. vivace, ganz ungesucht in melodischer und rhythmischer Haltung, durch unerwartete, aber natürlich zusammenhangende Harmoniewendungen und durch glänzende Instrumentazion gehoben. Blos eine leichte, nicht lange anhaltende Imitazion einiger Singstimmen unterbricht den meist syllabischen Gesang, welcher auf „filius patris" in A dur mit einer Fermate schliesst und ein Grave, D moll, ¾, zu den Worten „Qui tollis" eintreten lässt, von den Instrumenten verstärkt und figurirend verschönt; der Chor, auch nur von einem viertaktigen und vierstimmigen Solo schattirt, schliesst nach manchem gut harmonischen Wechsel, der in den rhythmischen Abschnitten die Zusammenfügung klar macht, in E dur auf „miserere nobis," worauf Tempo primo, durch E moll u. s. w. ganz natürlich nach zwei Einleitungstakten in C dur gewendet wird: „Quoniam," voll und leicht instrumentirt, kurz. Auf „Amen" wird più moto eine leicht auszuführende Fuge gebracht, von den Instrumenten noch bedeutend erleichtert. Hier die Grundlage:
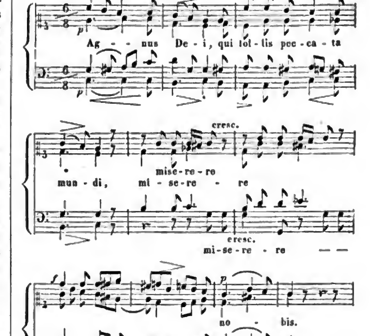




Wir haben das Beispiel nicht gesetzt, um zu zeigen, dass Schneider eine Fuge zu machen versteht; das weiss Jedermann. Wir haben sie sogar über die erste Durchführung hinaus mitgetheilt, und dies war der Grund, warum wir sie mittheilten. Man sieht hier abermals, was in älteren Beispielen gleichfalls vorkommt, dass der Bass nach der vollen Abrundung des Fugensatzes sein erstes Thema in demselben Tone wieder einsetzt, aber durch eine gering scheinende Veränderung eine andere Modulazion und Aufeinanderfolge der verschiedenen Einsätze der Stimmen herbeiführt. Es gibt dies der Fuge sogar noch einen leichteren Fluss. Darum kann es denn nicht als unverbrüchliche Regel gelten: „Setze nach der ersten Durchführung nicht wieder in dem ersten Tone mit derselben Stimme ein" — sondern sie muss heissen: „Wenn ein Grund vorhanden ist, das eben durchgeführte Thema in derselben Stimme auf demselben Tone zu wiederholen, so wende den Fortgang so, dass daraus eine andere Folge und zwar in gesteigerten Verhältnissen klar hervorgeht" u. s. w. — Hätte übrigens alle Welt ein und dasselbe Gefühl und einen und denselben Glauben, wie wir, so würden wir auf dem Worte Amen auch nicht eine durchgeführte Fuge aufzuweisen haben.

Das Credo, Andante con moto, 3/4, F dur, leitet in vier choralmässigen Takten durch Kadenzformel mit den Holzbläsern ein, worauf der schlichte Gesang ganz einfach von den Geigen begleitet wird mit in Achteln figurirenden Streichbässen. Die Begleitung verstärkt sich nach und nach in guter Ordnung und in bestimmt rhythmischen Absätzen. Mit „Incarnatus" wird der Satz Larghetto, 4/4, B dur, wirksam gesungen, von den Streichinstrumenten schlicht begleitet und nur von einigen Bläsern zuweilen in getragener Cantilene eindringlicher gemacht. Er schliesst in C dur, geht zum ersten Tempo mit Resurrexit aus C im leisen sich verstärkenden Gesange und wechselnder Instrumentazion zunächst nach Des dur, die Haupttonart F dur erst auf dem Worte finis ergreifend, aber auch hier nur als Uebergang nach B dur u. s. w. Bei aller Klarheit hat der Satz eine geheimnissvolle Umhüllung, die der freudigen Bewegung des Tripeltaktes besonders eigen und gut frommt.

Das kurze Sanctus, Adagio, 4/4, C dur, ist allein wie in Zwischenspielakkorden von Blechinstrumenten und Pauken zum einfachen Gesange feierlich gemacht. Osanna, Vivace, setzt in kürzester Fugenform ein, die sich in demselben schlichtesten Aufbau, wie die erste, vom Basse bis zum Diskante erhebt und erst in der zweiten Durchführung sich verändert zur Förderung der Einheit des Ganzen. Benedictus wendet sich nach F dur, fliesst in sanft erquicklichem Gesange, von Zwischenmelodieen einiger Bläser verschönt, hin, bis es im erneuten Osanna die Fuge in veränderter Führung und abermals in eigner Zusammenstellung, ohne in irgend eine Unklarheit zu fallen, bündig und kurz wieder erschallen lässt und zwar bald nach C dur verlegt, worin sie auch homophon endet. — Agnus Dei, anfangs nur mit Verstärkung der Singstimmen durch das Streichquartett, so:



Mit dem Anfange des letzten Taktes wiederholen die Bläser in der höheren Oktave, etwas völliger harmonisirt, die vier letzten Takte des gegebenen Gesanges, welcher sich in G dur gehoben nach dem ersten Vorbilde fortsetzt und von den Bläsern eben so nachgeahmt wird, in A moll geführt; und zum dritten Gesange des Agnus

Dei schliesst sich statt des miserere in leiser Bitte das dona nobis pacem, sich immer mehr zum Einfachsten wendend in kurzer Führung, wo vom Orchester die in der Anlage sich befindende Figur bis zum smorz. hineingetönt wird.

Man sieht, die Messe gehört zu den bedacht gehaltenen und zu den freundlich frommen, die in der Regel den meisten Anklang finden. —

Ausser dieser gedruckten und den übrigen schon bekannt gemachten Messen dieses Meisters sind uns noch zwei seiner Messen für vier Singstimmen und volles Orchester im Manuskript bekannt. Die erste, in D moll beginnend und in D dur schliessend, zeichnet sich noch durch obligate Orgel, deren Partie keine zu grosse Schwierigkeit für den Organisten bietet, aber durchaus nothwendig ist, aus. Sie ist grossartiger und vorzüglich glänzender gehalten, mit mehreren Solosätzen versehen, die theils zwischen den Chören einen angenehmen Wechsel geben, theils ganze Sätze bilden, als Incarnatus —, Benedictus, an welches sich der Chor nur in vier Takten zum Ende anschliesst. Das Agnus Dei, Andante, ³/₈, D moll (♪ = 126) ganz leise, die Streichinstrumente mit Sordinen, zur letzten Wiederholung ohne Sordinen und auf dem damit unmittelbar verbundenen Dona in D dur gehend, gibt einen originell schön wirkenden Schlusssatz.

Die andere handschriftliche Messe trägt den Stempel der herzoglichen Kapelle zu Dessau, liegt also im dortigen Archive, und geht aus F. Gleich das Kyrie kündigt noch eine tiefere Fassung an, die sich im ganzen Satze in harmonischer Kraft würdig bewahrt. Im ernst heiteren Solo (³/₄, B dur) spricht sich das Gratias aus zuvörderst für den Tenor, mit stärkerer Schwingung im Basse, worauf der Alt, dann der Sopran nachahmend zu den ersten Stimmen treten. Der Chor übernimmt Qui tollis, setzt das erste Tempo mit Quoniam wieder fort und bringt eine sehr schöne Doppelfuge auf Amen, in gloria Dei patris, amen. — Das Credo, All. vivace, ³/₄, C dur, freudig und gewichtig, in einem Tempo durchgesungen. Sanctus, Andante sostenuto, ⁴/₄, F dur, schön in harmonischer Kraft, und wird durch accelerando einiger Instrumentaltakte zum Osanna in's Vivace geführt, in Einfachheit mit Stimmennachahmungen kurz gehalten. Benedictus, Andantino con moto, ⁶/₈, B dur, Solo. Die Sänger treten kanonartig in freier Führung erst nach einander ein und dann imitatorisch im unerwarteten Harmoniewechsel zusammen. Endlich nimmt der Chor den Gesang in höherer Feier auf und reiht im ⁴/₄-Vivace, F dur, Osanna daran, das die erste Weise wiederkehren lässt. Agnus Dei, Andantino, ¹²/₈, F dur, geht mit sanft bewegter melodiereicher Begleitung vom leisen Unisono der Sänger auf miserere in's Vierstimmige, so wechselnd bis zum dona, sanft bittend in angemessener Kürze. —

Noch haben wir bei dieser Gelegenheit des Te Deum zu gedenken, welches Schneider 1830 zur Reformazionsjubelfeier für die Universität zu Leipzig komponirte, was hier wiederholt zur Erbauung Vieler aufgeführt wurde und dem Verfasser das Doktordiplom der philosophischen Fakultät brachte. Man findet es handschriftlich in Leipzig und im Archive der herzoglichen Kapelle zu Dessau. Natürlich ist das volle Orchester mit Einschluss dreier Posaunen dabei thätig. Es geht aus D dur und wird an geeigneten Stellen doppelchörig. Es gehört durchaus zu den tüchtigen Arbeiten des Verfassers, welche die Welt so gut kennt, dass wir nur im Allgemeinen darauf neu aufmerksam zu machen haben. Alle drei genannte Manuskripte verdienen eine weite Verbreitung, die wir ihnen um der Sache willen wünschen.

Theomele.

Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge von Händel, Schulz, Reichardt, Rolle, Hiller, Neefe, Wanhall, Zumsteeg, Haydn, Mozart, Harder u. s. w. Mit Begleitung des Pianoforte. 1r und 2r Band. Zweite ganz umgearbeitet stehende Ausgabe. Mit einem Textbuche zu diesen Liedern. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. Preis 1 Thlr.; Textbuch: 8 Gr.

Wir haben die erste Auflage 1837 S. 67 ausführlich besprochen (den dritten Band 1839 S. 813), worauf wir uns beziehen, nur Weniges hinzufügend. Zuvörderst bringen wir in Erinnerung, dass die ganze Sammlung einen frommen Sinn bethätigt, der Antheil gefunden hat. Das Textbuch, das wahrscheinlich in mehreren Exemplaren gedruckt worden ist, als die Melodieensammlungen, meist Drei- und Vierstimmiges auf zwei Notensystemen enthaltend, weshalb Alles auch von einer Stimme am Klavier gesungen werden kann, ist keine neue Auflage, was auch auf dem Titel nicht gesagt worden ist: vielmehr ist die Jahreszahl der ersten Ausgabe stehen geblieben. Es gehört aber nothwendig zu diesen Gesängen und kann auch als Erbauungsbuch dienen. Von lebenden Komponisten und Dichtern sind nur folgende benutzt worden und zwar im ersten Bande: Breidenstein 1; G. W. Fink 16 seiner Gedichte und Komposizionen. Gläser 1; Grosse 1; Neukomm 1, und Fr. Schneider 2. Von einigen uns Unbekannten oder Zweifelhaften, da der Vorname gewöhnlich nicht dabei steht, wissen wir nichts Gewisses, müssen sie also übergehen. Das Ganze enthält 160 Lieder und Gesänge und ist demnach reichhaltig und verschiedenartig, obgleich alle Wahlen nur eine durchaus fromme Richtung haben. Das ergibt sich unter Anderm auch gleich aus dem zweiten Motto (das erste ein Preis Luther's) von J. A. Cramer:

> Du hast, Teutonia, mehr Barden! Viele Lieder
> Sind Flammen; flammen sie empor
> Zu Gott? Ach ihr Gesang hallt nicht im Himmel wieder —
> Ein Greuel für der Frommen Ohr!

Das bezeichnet ohne Hinzufügung, die jedoch für die erste Auflage und auch hier genügend schon gegeben ist. — Der zweite Band weicht nicht anders von der Richtung des ersten ab, als durch mehrere ausgeführtere Gesänge, worunter auch fünf von Beethoven sind. Von noch Lebenden bemerkten wir: Anacker, G. W. Fink, C. Kreutzer, Georg Müller, von Jedem eine Nummer. Der ganze Band zählt auf 69 Seiten 54 deutlich gedruckte Nummern. Jeder wählt, was er liebt.

---

1) *Messe von Eduard Vogt. Im Choralstyl für gemischten Chor gesetzt* von *Conrad Kocher, für 4 Männerstimmen eingerichtet* von *J. Storr.* Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 3 Ggr.

2) *Achtzehn christliche Lieder mit zwei- und dreistimmig gesetzten Melodieen für Schulen* von *G. F. Beuttenmüller. — Christliche Lieder u. s. w.* 2s Heft. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: 1½ Ggr.

Den Inhalt und Gehalt dieser teutschen Messe in Liedern mit Choralgesang nach der Weise des Komponisten haben wir 1837 S. 268 mit einigen Textaushebungen bereits besprochen. Das Arrangement für Männerstimmen ist gut. Können zu manchen Strophen, den kräftigsten, noch vier Posaunen angewendet werden, wird die Wirkung dadurch nicht wenig erhöht.

Die christlichen, der Schuljugend gewidmeten Liederweisen sind einfach, wohlklingend und sehr fasslich gehalten, wie es sich gebührt; im Ganzen auch den durchaus christlichen Texten angemessen, wovon nur wenige eine Ausnahme machen, z. B. No. 3, die Melodie betreffend, die nichts Originelles sucht, was auch hier besonders zu tadeln wäre, aber doch stets zum kindlich Eingänglichen das *würdig* Getroffene fügen soll. In solchen Kinderliedern, die der Jugend einen christlichen Sinn einflössen wollen, kommt es hauptsächlich auf gute Wahl der Gedichte an. Was aber hier gut, namentlich für wahrhaft christliche Erziehung das Rechte genannt werden muss, darin werden, besonders jetzt, wo die Lauheit einer Partei die Ueberspannung anderer, vielfach getheilter Parteien hervorgebracht hat, die Gemüther der Menschen nicht mit einander einig sein. Wir wollen darüber nur so viel sagen: Hütet euch, dass ihr nicht aus guter Meinung anstatt einer Menschen - würdigen Frömmigkeit die Kopfhängerei oder wohl gar die Heuchelei ergreift, die aus dem Gebet eine Sünde macht und aus dem Erdeleben ein Unrecht. — Wer Kinder recht und echt christlich erziehen will, hat vor Allem für kräftige That zu sorgen, welche zunächst das Erdeleben liebevoll verschönt. Dann kommt der Himmel von selbst, als ein Geschenk von oben. — Es gibt hier sehr gute Lieder, als von Lavater 3, von J. Andr. Cramer 1, von Krummmacher 1, von P. Gerhard 1, von Spitta 1, von C. Sturm 1, von J. Gottfr. Schöner 1, und einige von Ungenannten; aber es gibt auch andere, die theils eine Richtung haben, welche nicht Allen, für Kinder am wenigsten, zuträglich heissen kann, theils im Ausdruck nicht würdig genug sind. Wir geben einige Beispiele zum Bedenken. Ein *Schullied* eines Ungenannten lautet so:

1) Durch Jesum erkauft,
Auf Jesum getauft,
Von Jesu belehrt,
Ist Wohlthat, dafür man ihn ewig verehrt.

2) Was Jesus uns gibt,
Wird billig geliebt,
Ist wichtig und werth,
Dass man es mit brennendem Herzen begehrt.

3) O selige Zeit,
Die Jesu geweiht,
Darin man ihn sucht,
Und was ihm zuwider mit Freuden verflucht. (So!)

4) Die Stunden sind hin,
Und ohne Gewinn,
Die darauf nicht gehn,
An Jesum zu glauben, in Jesu zu stehn. (!)

5) O Jugendgewinn!
O seliger Sinn!
Wo dieses sich find't,
Dass Kinder mit Jesu vereiniget sind.

6) Das Leben ein Rauch,
Die Jugend stirbt auch.
Wer klug ist, der wacht,
Und ist auf sein ewiges Leben bedacht.

7) Ja lerne mit Fleiss!
Doch Jesu zum Preis;
Und suche den Geist,
Der Blinde und Taube zur Seligkeit weis't.

Solche ganz unbedacht hingestellte, einseitig und schlecht ausgedrückte Reime können der Jugend viel eher schaden als nützen. Mit dergleichen Uebertreibungen wird nichts Gutes gewonnen, so redlich es auch der mit der Religionskappe des Wahnes umkleidete Mann gemeint haben mag. Es gibt aber unter den Religiösen eine Partei, die nur im seligen Hinbrüten lebt und Andern dazu verhelfen möchte; für diese ist das Lied eben recht; sie mögen es gebrauchen, ihres Glaubens leben und Andere ihres Glaubens leben lassen, ohne Verfluchungssucht, die dem Menschen gegen den Menschen sehr schlecht steht. Wir verwünschen sie auch nicht, aber wir bedauern, dass von Manchen wieder ein Weg eingeschlagen wird, der seinen Ausgang in die Wüste schon sattsam erwiesen hat. Denn wer die Erde verhimmeln will, der thut etwas, was nicht frommt und was nicht einmal geht. — Auch die Lieder des Herrn *A. Knapp*, namentlich die vier im ersten Heftchen (die zwei letzten im andern Hefte sind besser), haben einen Anstrich, den wir zu verklöstert nennen möchten. Für die Jugend ist er nicht, wenn er auch einer gewissen Neigung noch so sehr zusagen kann, besonders da seine Dikzion viel geglätteter ist, wenigstens meist. Was soll z. B. ein Missionslied, das das zweite Heftchen einleitet und für seinen Zweck recht schön ist, den Kindern? Als Probe der Richtung des Mannes geben wir die ersten Strophen seines Kinderliedes:

1) Mit tausend Gaben
Will Gott uns laben;
Aber Eins weiss ich,
Das bet' ich fleissig:
Abba der auch mein Vater heist,
Abba, gib mir den heil'gen Geist!

2) Bei allen Spielen
Muss ich's ja fühlen:
Ich bin nicht selig,
Nicht innig fröhlich,
Wenn nicht mein Herz den Schöpfer preist;
Abba, gib mir den heil'gen Geist!

3) Gut ist's, Viel lernen,
Trägheit entfernen;
Aber das Beste,
Das Schönste, Grösste:
Liebe zu dem, der Jesus heist;
Abba, gib mir den heil'gen Geist! u. s. f.

Dem Wortausdrucke nach ist es das Geringste unter allen seinen Liedern, aber die Richtung des innern Sinnes be-
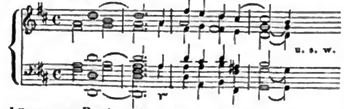
zeichnet es ganz. Und so ist er denn nicht für Kinder, die auf ganz anderm Wege zu wahrer, nicht blos äusserlicher Frömmigkeit zu erziehen sind, wenn man sie nicht geflissentlich verkehren will. Weder die Kinder und was sie zum Lichte führt, noch der Geist einer Religion, die er lehrte, sind mir unbekannt; die Warnung, nicht zu weit zu gehen, nicht zu viel von Kinderfrömmigkeit zu verlangen, damit man sie nicht zu sinn- und gedankenlosen Händefaltern oder gar zu Heuchlern mache, denen man das Heilige damit entzieht, anstatt es ihnen zu geben, spricht nicht unberufen, nicht ohne Kenntniss und ohne Erfahrung. Das Herr Herr sagen ist lange noch nicht genug, weder zu diesem noch zu jenem Leben. Das überlege man sich und thue, was Recht ist, Jeder nach seiner Ueberzeugung, die nicht Menschen, sondern Gott verantwortlich ist. Von innen heraus soll und muss sich das echt Christliche entwickeln, wofür Kraft angeregt und aufgebildet werden muss: das Einpfropfen fromm klingender Redensarten und übertrieben ausgereckter Dogmen ist zu nichts nütze.

G. W. Fink.

Für die Orgel.

1) *Acht Orgelstücke verschiedenen Characters zum Studium und Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste* von *Carl Geissler*. Op. 57. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 14 Gr.
2) *Neueste Orgelstücke verschiedenen Characters zur Fortbildung und für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste componirt* von *Carl Geissler*. Op. 58. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 20 Gr.

In unserer der gehobenen Kirchlichkeit und vermehrten Feierlichkeit des Gottesdienstes auch durch die Kunst, und in ihr durch das Orgelspiel mehr zugethanen und lebhaft empfänglichen Gegenwart ist es eine erfreuliche Erscheinung, wie allseitig genanntes Gebiet gepflegt und befruchtet wird. Auch der Verfasser hat früher manche Gabe der Orgelspielkunst dargeboten und thut es mit vorliegenden neuesten auf gelungene Weise. In No. 1, mit 8 Nummern, finden wir das Vorspiel (Asdur) der Absicht und dem Vorspiel angemessen, obschon minder erfindungsreich. Der Anfang der folgenden Fantasie



könnte an Beethoven's wunderherrliches Andante der Fmoll-Sonate (Op. 57) Desdur erinnern, welches unter das einfach Grossartige mit Recht gezählt wird, und darum hier vielleicht in unbewusster verähnlichter Nachbildung dennoch am rechten Orte steht. Dem Vorspiel zu: „An einen Gott nur glauben wir“ als Trio, mit nöthiger Registerangabe und in sanft getragener Bearbeitung, folgt ein Fugato mit Themen von Händel in lebendiger Weise. Unter den übrigen Nummern sind 7 und 8 vorzüglich. — Auch No. 2 mit 9 Nummern enthält vier Vorspiele (Es, C, As, Es dur), einige fugirte Sätze und Fuge nach Graun, sämmtlich und in rechter Weise für die Orgel bearbeitet. Sie werden Freunden und ausübenden Liebhabern des Orgelspiels willkommen und bei rechtem Gebrauche gewiss auch nützlich sein.

D. Rebs.

Nachrichten.

Leipzig, den 12. März 1841. Das 17. Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, am 18. Februar d. J., wurde mit einer neuen Sinfonie von J. W. Kalliwoda (Gmoll, No. 6, Manuskript) eröffnet. Unser Publikum kommt jedem neuen Werke dieses Komponisten mit wohlbegründeter Vorliebe, aber auch mit nicht geringen Erwartungen entgegen. Kalliwoda's bisherige grössere Komposizionen, namentlich seine Sinfonieen, zeichnen sich vorzugsweise durch geschmackvolle, melodiöse Erfindung, schöne Form, tüchtige und klare, leicht verständliche Arbeit, sehr ansprechende Einfachheit und Natürlichkeit aus und sind sonach ganz geeignet, ein gebildetes Publikum bald und dauerhaft zu interessiren. Auch diese neue Sinfonie ist ein sehr achtungswerthes Werk, hat aber nicht alle die schönen Eigenschaften, die wir eben als besondere Vorzüge rühmten, und erfreute sich deshalb auch nicht des entschiedenen Erfolgs, welchen bisher alle grösseren Komposizionen Kalliwoda's nicht bei uns allein, sondern überall hatten, wo sie gut ausgeführt wurden. Fast scheint es, als ob Kalliwoda in dieser Sinfonie eine andere als die ihm bisher eigene Richtung habe einschlagen wollen; wenigstens glauben wir hierauf aus der Form und dem Karakter der beiden letzten Sinfonieensätze schliessen zu dürfen, welchen hauptsächlich jene ruhige Klarheit und anspruchlose Einfachheit abgeht, die bei seinen frühern Sinfonieen so anziehend wirken. Am Besten hat uns in dieser neuen Sinfonie der erste Satz, ein frisches, lebendiges und gut gearbeitetes Stück, gefallen, obwohl er in Form und Karakter mehr für eine selbständige Ouverture als für den ersten Satz einer Sinfonie gehalten werden könnte. Auch das Scherzo (Gmoll) ist interessant durch die kanonische Führung des Hauptmotivs, verliert aber wieder durch die etwas zu breite Ausführung des Maggiore. Das Adagio in Esdur (Marcia) ist nicht eigenthümlich und hervortretend genug in der Erfindung, dabei jedoch lang ausgesponnen und sehr stark instrumentirt, welches Letztere besonders bei der unmittelbaren Verbindung des Adagio mit dem Finale für beide Sätze nachtheilig wirkt. Wir können hier näher auf das ganze Werk natürlich nicht eingehen, da wir es nur nach seiner Wirkung beim Anhören, nicht aber nach der Partitur beurtheilen; wenn aber die lebendige Wirkung der Hauptzweck jedes Kunstwerks ist und sein soll, so haben wir dem mit Recht hochgeschätzten Komponisten den Eindruck nicht verhehlen

wollen, welchen seine Komposizion auf uns und im Allgemeinen auch auf das Publikum gemacht hat. Die Aufführung derselben gelang in allen Theilen sehr vorzüglich.

Sehr interessant war in diesem Konzert das erste öffentliche Auftreten einer jungen Sängerin, Fräulein *Louise Grüneberg* von hier. Im Besitz einer schönen, biegsamen, durchdringenden und ziemlich starken Sopranstimme, hat sie durch den auch als Komponisten rühmlich bekannten hiesigen Gesanglehrer Fr. Zöllner eine bereits sehr vorgeschrittene Ausbildung erhalten, deren Resultate nicht nur für das wahrhaft bedeutende Talent der Schülerin, sondern auch für die Trefflichkeit des Unterrichts zeugen. Wir haben wenige Stimmen gehört, denen ein so seelenvoller, ohne künstliche Mittel tief in's Herz dringender Ton eigen wären; dabei wirkte der einfache, natürliche, gänzlich manierfreie Vortrag so wohlthuend, überall leuchtete wahres Talent, Gemüth und Empfindung so unverkennbar hervor, dass man mit wahrer Freude und grosser Erwartung der weitern Fortbildung der jungen Sängerin entgegensehen darf. Sie sang die grosse Szene und Arie aus Figaro von Mozart: „Dove sono," bekanntlich ein sehr anstrengendes Stück, mit grosser Leichtigkeit, korrekt und sehr rein, mit schon recht guter, lebendiger Deklamazion im Rezitativ und schönem Portamento in der Kantilene, überhaupt so, dass man alle Ursache hatte, damit vollkommen zufrieden zu sein. Der Beifall des Publikums war sehr gross und um so lebendiger, als Fräul. Grüneberg unerwartet die Stelle der plötzlich erkrankten Konzertsängerin vertrat und das Publikum so durch die Erscheinung eines bis dahin noch sonst gänzlich unbekannten schönen Talents überrascht wurde.

Herr *Jérôme Gulomy* spielte hierauf ein Konzertstück (drittes Konzert) für Violine von Lipinsky, sehr fertig in den schwierigen Passagen und Doppelgriffen, im Ganzen mit vieler Feinheit und frischer Lebendigkeit, so dass ihm verdient der grösste Beifall wiederholt zu Theil wurde.

Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete in meisterlicher Ausführung die glänzende, effektvolle Ouverture zur Euryanthe von K. M. v. Weber, welcher eine Fantasie mit Variazionen für Flöte über ein Thema aus der Nachtwandlerin von Bellini, komponirt und vorgetragen von Herrn *W. Haake*, Mitglied des Konzertorchesters, folgte. Wir haben schon früher Gelegenheit genommen, über die Komposizionen und das Spiel des Herrn Haake mit grosser Anerkennung zu sprechen; auch diesmal bewährte er in jeder Hinsicht sich als tüchtiger Musiker und ausgezeichneter Virtuos und verdiente die ihm zu Theil gewordene allgemeine, sehr lebendige Anerkennung vollkommen.

Von einem bedeutenden Chor hiesiger Dilettanten wurden hierauf zwei vierstimmige Lieder für Männerstimmen: „Gebet vor der Schlacht" aus Leyer und Schwert von Th. Körner und K. M. v. Weber — und „Der Jäger Abschied" von Fr. v. Eichendorff und F. Mendelssohn - Bartholdy sehr gelungen ausgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen. Von ausserordentlicher Wirkung ist namentlich das Lied von Mendelssohn-Bartholdy und gewiss eines der trefflichsten für Männergesang, dessen Freunden Mendelssohn durch die Herausgabe der „den beiden Liedertafeln zu Leipzig gewidmeten 6 Lieder für vier Männerstimmen" (Leipzig, bei Fr. Kistner) ein treffliches Geschenk gemacht hat.

Zum Schluss des Konzertes spielte Herr J. Gulomy noch Variazionen und Rondo für Violine von Molique sehr schön und mit grossem Beifall.

Wir berichten hier zugleich noch mit über die Abschieds - Soirée, welche Herr *J. Gulomy* am 22. Februar d. J. in der Buchhändlerbörse veranstaltete. Er spielte darin ein Konzertstück von Beriot, — Fantasie von Ernst über Motive aus Otello, — Variazionen über das russische Volkslied „Krasnoi - Saraphan" von F. David, und am Schlusse: Blumenkranz von der Südküste Tauriens, Potpourri romantique, arrangirt von J. Gulomy. Wir müssen gestehen, dass es uns leid thut, diesen sogenannten Blumenkranz kennen gelernt zu haben: er besteht aus einer unbedeutenden Introdukzion, einem Tyroler Thema (wenn wir nicht irren „Hanns mit den blauen Augen") mit zwei Variazionen und „Mich fliehen alle Freuden" ebenfalls mit Variazionen; dies Alles aber so ohne strengere Kritik gemacht und an einander gehängt, dass man auf die Vermuthung kommen möchte, Herr Gulomy, der sonst überall so gutes Urtheil, so gebildeten Geschmack zeigt, sei gar nicht der Autor davon. Sei dem nun wie ihm wolle, wir rathen Herrn J. Gulomy ernstlich, das Stück nicht mehr öffentlich zu spielen, da es seinem sonst so wohl begründeten Ruhm nur nachtheilig werden muss. Die übrigen Komposizionen, welche er vortrug, sind als ausgezeichnete Konzertstücke bekannt: wir haben sie sämmtlich hier von den Komponisten selbst meisterhaft spielen hören und die glänzende Wirkung derselben kennen gelernt. Auch Herr Gulomy zeichnete sich darin wiederholt sehr aus; namentlich gelangen ihm vorzüglich das Konzertstück von Beriot, die Variazionen von David und einige Variazionen von Ernst; im Ganzen spielte er jedoch diesmal nicht mit der Ruhe und Sicherheit, die wir früher grossentheils von ihm zu rühmen hatten, was wohl darin mit begründet sein mochte, dass sämmtliche Stücke ein höchst brillantes, leichtes und keckes Spiel verlangen und Herrn Gulomy's Stärke und Vollkommenheit nicht eigentlich in diesem, sondern in dem Vortrage ernster, ruhiger, getragener Sachen beruht und sich zeigt. Daher gelang ihm auch der Vortrag der Themen und einzelner Adagiosätze ungleich besser, als der einiger glänzenden Variazionen, obwohl er auch hierin Ausgezeichnetes und oft Bewundernswerthes leistete. Möge dem so talentvollen, gebildeten Künstler überall gleich grosse, offene und ehrliche Anerkennung wie hier zu Theil werden, und wir sind überzeugt, dass wir dann binnen Kurzem ihn als einen der ersten Künstler wieder finden. Unser geschätzter erster Tenor Herr *Schmidt* trug in dieser Soirée zwei Lieder von Franz Schubert, „Kriegers Ahnung" und „Das Ständchen" (aus Fr. Schubert's Schwanengesängen, Wien, bei T. Haslinger), und ein Lied mit Pianoforte, Horn, Klarinette und Bassbegleitung: „Jägers Qual" von C. Reichardt (Manuskript) sehr schön vor und erwarb sich

damit den allgemeinsten Beifall. Die herrlichen Lieder Fr. Schubert's sind bekannt, auf die noch nicht gedruckte Komposizion von C. Reichardt machen wir aber, als auf eine sehr beachtenswerthe aufmerksam; sie verdient und erhielt grosse Anerkennung, und wir hoffen später wieder ausführlicher darüber sprechen zu können. †

Berlin, den 2. März 1841. Der Februar war an Musik und Tanz so reich, als an Schnee und Eis. An Bällen und Redouten war ein Ueberfluss. Konzerte fanden weniger Statt, als Soiréen. Die Oper lieferte auch im vergangenen Monat nichts Neues. Die Entfernung der Dem. *Sophie Löwe* (auf deren Rückkehr man noch immer hofft), wie die gespannten Verhältnisse des General-Musik-Direktors mit der Intendanz wirken nachtheilig auf die Opernaufführungen. Eine mittelmässige Sängerin von schwacher Stimme, doch ziemlich gewandt in der Darstellung, Mad. *Christiani* vom Stadttheater zu Hamburg, gab Annchen im „Freischütz" und Zerline in Don Juan fast ohne Beifall. Bedeutender war die Leistung der Dem. *Auguste Löwe*, welche etwas kühn zum ersten Male die Bühne als Iphigenia in Tauris in der Gluck'schen Oper betrat. Musikalische Sicherheit und reine Intonazion befähigen die mit einer wohlklingenden Mezzo-Sopranstimme begabte Sängerin, viel Gutes im Rezitativ und getragenen Gesange zu leisten, obgleich die Töne vom zweigestrichenen *f* aufwärts sehr gepresst klingen. Dem natürlichen Ausdruck fehlt Wärme der Empfindung und in mimischer Hinsicht lässt sich natürlich, der gründlichen Unterweisungen ungeachtet, noch nichts Vollkommenes erwarten. Durch Jugend und Gestalt ist diese Sängerin übrigens zur Darstellung edler, ruhiger Karaktere äusserlich wohl geeignet. — Sonst fanden nur wenige Opernvorstellungen Statt, welche in Wiederholungen des „Freischütz," der „weissen Dame," des „Feen-See," der „Stummen von Portici" und des neuen Ballets: Robert und Bertrand bestanden. — Dagegen interessirten die oft wiederholten Darstellungen von Egmont und dem neuen Lustspiele: „Das Glas Wasser" von Scribe (teutsch und französisch gegeben) fortwährend.

Die Königsstädtische Bühne benutzte gleichfalls die Beethoven'sche Ouverture und Zwischenaktmusik zu Egmont zu einem neuen Drama aus dem Französischen: „Herzog Alba in den Niederlanden" oder: „Der Bürger von Gent." Eine Wiener Zauberposse: „Die schlimmen Frauen im Serail," mit Musik von Proch, wirkt durch das militärische Exerzizium von 60 Amazonen anziehend für die Schaulustigen. — Die *Sing-Akademie* führte in ihrem Abonnements-Konzerte Löwe's Oratorium: „Die sieben Schläfer" sehr gelungen, mit guter Wirkung auf. Ueber die ziemlich dramatisch gehaltene effektvolle Komposizion hat sich Referent bereits nach der ersten hiesigen Aufführung im Jahre 1833 näher geäussert. Der Komponist war eingeladen, auch die jetzige Aufführung persönlich zu leiten, wurde jedoch verhindert, sich hier einzufinden. — Herr MD. *Julius Schneider* führte im dritten Abonnements-Konzerte seines Gesanginstituts das werthvolle Oratorium „David" von B. Klein, besonders von Seiten der Chöre gelungen auf. — Im wohlklingenden Saale der Sing-Akademie gab der, als gründlicher und gewandter Instrumental-Komponist anerkannte königl. Kammermusiker *W. Gährich* ein wohlgewähltes Konzert, welches die Ouverture zu seiner, schon längst zur Aufführung vorbereiteten, jedoch immer noch nicht gegebenen Oper: „Die Kreolin" recht wirksam eröffnete. Von der Komposizion des Konzertgebers wurde ferner ein mit Geschmack und genauer Kenntniss des Instruments gesetztes Concertino für zwei Klarinetten ausgeführt, welches die Herren Gebrüder *Gareis* mit schönem Ton und ungemeiner Fertigkeit vortrugen. Als Gesangkomponist machte sich Herr KM. Gährich durch einen vierstimmigen Männergesang und die zur Säkularfeier der Stiftung der Freimaurerloge zu den drei Weltkugeln komponirte Kantate mit gleich günstigem Erfolge geltend.

(Beschluss folgt.)

Bekanntmachung der Redakzion.

Es ist uns von einem durchaus kunstverständigen und redlichen Manne in Berlin brieflich versichert worden, dass gar kein Mann Namens *Kühnauer* in Berlin lebt. Nun ist uns aber ein Aufsatz aus Berlin, über „Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel von *Franz Kommer*," unterzeichnet mit F. W. Kühnauer, eingesendet worden, den wir S. 86 uns. Bl. abdrucken liessen. Wie? Sollte irgend ein Kunstfreund zum gewähnten Vortheil eines andern Befreundeten sogar Namensunterschriften ersinnen? So weit wird es doch unter Künstlern noch nicht gekommen sein! Wir wollen es bis jetzt noch nicht glauben. Vielleicht ist Herr Kühnauer, der nicht mit Herrn J. F. W. Kühnau verwechselt werden darf, den wir recht wohl und selbst persönlich kennen, bis jetzt nur noch nicht hinlänglich bekannt. Herr F. W. Kühnauer, von dem gesagt wird, er sei nicht, hätte sich daher als seiend zu legitimiren, und zwar mit hinzugefügter eigenhändiger Unterschrift eines wohlbekannten Mannes oder einer Behörde. Geschieht dies nicht, so müssen wir die ganze Anzeige für eine unlautere Einschwärzung erklären und zur Bewahrung des Karakters unserer Zeitung Jedermann vor dem Glauben an den Aufsatz warnen.

T o d e s f ä l l e.

In Berlin starben: *Bargiel*, ein Schüler Logier's, welcher eine Zeit lang ein Musikinstitut, nach den Grundsätzen seines Lehrers, in Leipzig unterhielt, dann in Berlin diese Lehrweise fortsetzte, der einzige daselbst, der das genannte System treulich beibehielt. Er starb am 4. Februar d. J. — Ferner Dr. *E. Fischer*, Professor und Lehrer des Gesanges am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster, Verfasser des Buches: „Ueber Gesang und Gesang-Unterricht" (Berlin, 1831, bei Oehmigke), ein Schüler *Zelter's*. Er starb am 14. Februar d. J. Eine genaue Lebensbeschreibung des tüchtigen Mannes wird in unsern Blättern folgen.

Ankündigungen.

In unserm Verlag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder

nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,

und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben

von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Herausgegeben

als Festschrift für die vierte Jubelfeier der

Erfindung der Buchdruckerkunst

von

C. v. Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten

nach Zeichnungen von

A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. C. M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. C. M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, den 16. März 1840. **Breitkopf & Härtel.**

In unserm Verlag wird erscheinen:

Concerto

dans le mode d'une scène dramatique pour le Violon

avec accompagnement d'Orchestre

par

Alexis Lvoff.

Leipzig, im März 1841.

Breitkopf & Härtel.

So eben ist erschienen und bei dem Verfasser zu haben:

Israel's Glaube,

gedichtet und für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Hermann Hölzel, Obervorsänger der israelitischen Gemeinde in Magdeburg. Pr. 1 Thlr.

Diese Gesänge werden in diesen Blättern beurtheilt werden, worauf wir statt irgend eines Zusatzes verweisen.

Magdeburg. **Herm. Hölzel.**

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Kücken, F., 5 Lieder für Gesang und Piano. Op. 34. 1 Thlr.

Dieselben einzeln:

N° 1. Die wunderholde Maid! 7½ Ngr.
- 2. Das Mädchen von Juda. 7½ Ngr.
- 3. Abschied. 12½ Ngr.
- 4. Die Rose. 10 Ngr.
- 5. Schlummerlied. 5 Ngr.

Kummer, F. A., 10 Etudes mélodiques pour le Violoncelle avec acc. d'un second Violoncelle ad lib. Oeuv. 57. 25 Ngr.

Spohr, L., Matrosenlied für eine Singstimme mit Piano zu 4 Händen. 12½ Ngr.

Dresden, im März 1841. **Wilhelm Paul.**

Die Plagiate des *Dr.* Schilling in Stuttgart betreffend.

Zur Würdigung eines Aufsatzes des Dr. G. Schilling in Stuttgart: „die neue Zeitschrift für Musik und ich" werden Alle, die nur den G. Schilling'schen Aufsatz kennen, ersucht, die Warnung des Herrn Hofrath Hand in Jena in No. 48 des 40. Jahrgangs der Allgem. Musikal. Zeitung, die Bekanntmachung des Herrn Buchhändler Metzler in Stuttgart, die Warnung des Herrn Buchhändler Köhler in Stuttgart in No. 7 der diesjährigen Buchhändlerbörsenblätter, die Recensionen des Herrn Organist C. F. Becker hier in Bd. 13. No. 40, die der Chiffre 4 in Bd. 14. No. 3 unserer Zeitschrift, wie die in den Nummern 195 u. 196 des vorigen Jahrgangs der Jena'schen Literaturzeitung gleichfalls nachzulesen, um dadurch zu einem Urtheil über den genannten Mann zu gelangen, wie auch darüber, ob hier nicht eine Pflicht gegen das Publicum vorlag, auf das marktschreierische Treiben dieses Pfuschers aufmerksam zu machen, und ob man anständiger Weise sich mit einem solchen überhaupt einlassen dürfe. Wir antworten daher auf den sonstigen Inhalt jenes Aufsatzes nichts, verweisen nur auf die Sache, und warten getrost auf das „strafende Gericht," das Herr Schilling zu seiner Vertheidigung anrufen will. Schliesslich auch noch die Versicherung, dass Herr Prof. A. B. Marx in Berlin der Kritik des Schilling'schen sogenannten „Polyphonomos" völlig fremd ist, und dass wir gehörigen Ortes den Verfasser nennen werden, der in so gründlicher Weise jenen dünkelhaften und unwissenden Plagiator entlarvt hat.

Leipzig, im März 1841.

Die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik.

Neuer Cursus in der musikal. Komposition.

Mit dem 1. Juni a. c. beginnt ein neuer Cursus in meinem umfassenden Lehrinstitut für die musikalische Komposition. Ueber die schon bis jetzt gewonnenen erfreulichen Resultate meiner neuen Lehrmethode bin ich denjenigen, welche in das Institut zu treten gedenken, auf portofreie Anfragen genaue Auskunft zu ertheilen gern erbötig. Anmeldungen bitte ich spätestens bis zum 1. Mai an mich gelangen zu lassen. Weimar, den 1. März 1841.

J. C. Lobe, Grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. № 12. 1841.

Die Xacarilla.

Grosse Oper in einem Akte und zwei Tableaux von Scribe, in Musik gesetzt von *Marliani*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 5 Thlr.

Die Uebersetzung von Jul. Franke ist der Musik vorangedruckt, was neuen Opern immer vortheilhaft ist; man gewinnt einen guten Ueberblick von dem Inhalte, der sich im Laufe der Musikstücke nicht immer ganz deutlich macht, und noch eine Unterhaltung dazu. Wir wollen den Gang der Handlung der Beschreibung der aufeinanderfolgenden Musiksätze einverleiben; es macht bessere Wirkung und, wenn es recht ist, hebt Eins das Andere. Von den Ouverturen ist jetzt vorzüglich wenig zu sagen; sie haben immer etwas Verdecktes an sich und spielen vor noch nicht aufgezogenem Vorhange; dabei sind sie zu Unterhaltungsstücken geworden, die in jedem Lande eine andere Miene machen. In Italien bemüht man sich vor der Hand damit wenig oder gar nicht, und in Frankreich erscheinen sie meist lang und bunt, mit allerlei harmonischen Rückungen versehen, wie sie eben an der Zeit sind, welche sie auf das folgende Spiel begierig machen wollen. Die Introdukzion bringt sogleich nach voller Instrumental-Einleitung vor dem Hause des Corregidor einen muntern Chor, welcher dem Herrn dankt für die Erlaubniss, nach überstandener Quarantaine frei in Cadix sich erlustigen zu dürfen. Aus dem französisch lustig singenden Haufen tritt die Hauptperson, ein junger Seemann Lazarillo, hervor, welcher Sopran singt, ein Griff, welcher dem leicht verflochtenen und unterhaltenden Stoffe recht erfreulich dient durch den Kontrast, in welchem dies mit der Wirklichkeit steht. Er allein hat so viel nüchterne Besonnenheit, zu fragen, ob auch das Blatt, was er vom Corregidor erhielt, richtig ist; er liest es singend ab, wozu, wie gewöhnlich, das Orchester melodisirt. Nitardo, der Corregidor (Bass), fragt Alle, ob sie's verstanden; die Menge bejaht und wiederholt ihren Dankchor noch zwei Male. Es effektuirt. Die Leute gehen, wohin sie ihr Herz treibt. Nur Lazarillo bleibt, im Rezitative beklagend, dass er hier keine Seele hat, die nach ihm fragt. In der Arie gedenkt er der Geliebten, die er verliess, um reich zu werden, damit er sie vom grausamen Vater erhielte: aber das Meer brausete wohl und gab Gefahren, nur kein Gold, dem Alles hold ist. Das gibt viel Wechsel im Tempo und in musikalischen Schildereien, die eben dadurch in's Komische fallen, dass sie ein Diskant singt. Am Ende bemerkt er Leute, die einem andern Hause am Hafen näher schleichen. Er lauscht. Die Xacarilla ertönt. Bald darauf heisst der Hauswirth, Cojuelo (Bass), seine Freunde willkommen und ladet sie zum bereiteten Mahl. Der hungernde Lazarillo bedauert, dass ihm die Ladung nicht auch gilt. Missmuthig legt er sich auf eine Steinbank am Hause und hofft, der Traum werde ihm Besseres bescheeren, als die Wirklichkeit. Da erklingt der Anfang des Bolero wieder und setzt den Lauscher in neugieriges Staunen. Darauf stellen sich die neu Angekommenen unter den Balkon und singen in No. 3 den ganzen Chor ihres Liedes, um den sich Alles dreht. Der Gesang ist anziehend und hat etwas Fremdartiges und keck Natürliches, so dass er seine Stelle recht wohl behauptet. Ist er auch nicht für Jeden so leicht und kurz, als wofür ihn Held Lazarillo in seiner vierten Nummer erklärt, wo er den Gesang versucht, in andere Tonart geführt, so wird es doch Jeden erwünscht unterhalten und doppelt erfreuen, wenn er sieht und hört, welche glücklichen Folgen der Versuch bringt. Cojuelo selbst warnt den Hungernden, nicht so laut zu sein und lieber zum Schmause in's sichere Haus sich zu begeben. Nachdem noch ein Weniges nach Opernbrauch duettirt worden ist, folgt Lazarillo der Ladung mit Vergnügen, mag kommen, was nur will. Damit schliesst das erste Tableau oder der erste Abschnitt.

Der Anfang des zweiten spielt im Hause selbst. Der höfliche Wirth verkündet, der ganze Bund werde bald beisammen sein, dann beginne sogleich der Schmaus. Das Töchterchen des Alten, Ritta (Sopran), ist darüber mit Recht verwundert, da sie davon nichts weiss. Dafür erfährt sie eine andere Neuigkeit, dass sie Morgen bei einem Mahle anderer Art als Braut des alten Corregidor die Honneurs machen soll. Das will ihr noch schlechter gefallen; es ist ihr gar nicht recht, dass der Vater, der kaum vor einem Jahre noch ein armer Krämer in Burgos war, nun zum reichen Manne in Cadix geworden zu sein scheine, der Himmel wisse wie? Der Papa verweist ihr solche ungeziemende Duettrede und bemerkt ihr rund, dass er den armen Fant, der ihr vor einem Jahre das Köpfchen in seiner Abwesenheit verrückt, ohne Weiteres aus dem Hause werfen werde, sollte er wiederkehren. In einer Arie No. 5 spricht sie Schmerz und Entschluss der Liebe auf französisch theatralische Weise mit etwas nothwendiger Bravour aus.

Nach Ausgiessung ihrer Flammen kehrt Lazarillo wieder von der stumm ernsten Versammlung, besorgt, er möge als Fremdling erkannt werden. Er erkennt seine geliebte Ritta, sie ihn und ein Duett des Erstaunens und der Lust wird in No. 6 gefeiert. Einige Beklommenheit und einige Durchgangstonstellungen thun nicht viel zur Sache, die Freude siegt in gewohnter Wiederholung. Bei den Erörterungen, wie er in's Haus gekommen durch den Talisman eines Liedes, wird es ihr ein wenig unheimlich zu Sinn; sie hält ihn für unwirrsch, nicht glaubend an die Wunder des Gesanges. Auch darüber hilft die Liebe und die Treue des französischen Gesanges. Endlich kommt der Vater zu dem Jubel; Ritta fürchtet das Schlimmste, aber Lazarillo lässt im Orchester die Melodie seines Talisman anstimmen, und der Alte wird gleich ganz artig zum schadenfrohen Vergnügen aller jungen Hörer. Im Terzett No. 7 geht die Exposizion weiter. Ganz beherzt versichert Lazarillo, er freue sich über die Talente seiner Tochter, und die Singstunde, die er ihr eben gebe, mache ihm grosse Freude. Der Alte tröstet sich, weil der Bursch Morgen schon wieder fort ist, geht auf die Geschäfte als Rechner und Kassirer des Bundes über, versichert seine Redlichkeit und gibt ihm als seinen richtigen Antheil einen Beutel mit Gold. Ritta rathet, zuzugreifen, mit dem Geliebten höchst erstaunt darüber; der Alte froh, dass er so leicht den Einfältigen überlistet, Alles im neu französischen Terzett. Aber Lazarillo, kühn geworden durch sein Glück, ergreift den Ton allein und verlangt, der Alte soll Rechnung ablegen; so leicht gehe die Sache nicht. Der gute Kassirer versteht sich zu einem zweiten Beutel, wenn er schweigen will, wozu das Liebchen rathet. Natürlich wiederholt sich zu allgemeiner Befriedigung das Bewunderungsterzett, worin der List und dem ersehnten Geld ein Loblied gesungen wird. — Im angehangenen Rezitativ bestellt sie den Geliebten um 10 Uhr in's Zimmer. Die Männer begeben sich in die Versammlung des Bundes, No. 8; Lazarillo fühlt im einleitenden Rezitativ die Nothwendigkeit, sich keck und möglichst schweigsam zu bewahren. Dazwischen der Chor der Schleichhändler im schauerlichen piano. Einer derselben kennt Lazarillo als Kapitän, der sie gewiss recht gut auf das Meer führen werde. Alle begrüssen ihn vertrauend als ihren Führer, woraus der alte Kassirer schliesst, Lazarillo sei hier ein Mann von Bedeutung. Man eilt zum Schmause und singt im Chor von solcher Lust. Man setzt sich zur Tafel und Cojuelo singt ein Lied (No. 9) vom Werthe der Freundschaft und des Geldes, woran der Chor sich schliesst. Alles rührig, munter im 6/8 und dabei ein wenig verdämmert durch einige eingeworfene Akkorde, wie es sich für solche Nachtfreunde ziemt. Auf ein Zeichen hinter der Szene mahnt Cojuelo zum Aufbruche. Alle sind bereit; nur Lazarillo ist entschlossen, sich seines Stelldicheins wegen zu verbergen und hier zu bleiben. Da ertönt von aussen die Stimme des Corregidor, den der alte Cojuelo selbst bestellt zu haben versichert, um als treuer Unterthan die Freunde zu verrathen, wenn sie nicht mehr zu erwischen sind. Sie ziehen ab, und von anderer Seite tritt bald darauf Nitardo mit Ritta ein. Im Rezitativ wird der Verrath bündig abgethan zur Freude beider Alten. Da schlüpft Lazarillo aus seinem Versteck (Finale No. 10) zum Schrecken des Cojuelo, der ihn nicht zu kennen vorgibt. Ritta selbst wird ängstlich, und getrost stimmt Lazarillo seine Xacarilla an, wozu die Alten rezitativisch dazwischen singen, der Eine bestürzt, der Andere verwundert, das Signal erkennend und nach Wache rufend, die den Mann in Bande legen soll. Da stimmt Lazarillo eine hübsche Melodie, 6/8, G dur, an: „Ha, wie wird sich das Alles noch enden?“ Im eilften Takte ergreift sie Ritta, der Corregidor sekundirt und die zwei Andern singen ihren Theil dazwischen, dann erweitert im Quartett fortgesetzt. Dieses Quartett ist so theatralisch, dass es im Vereine mit der Xacarilla und ihrem öfteren Anklingen zuverlässig der Oper Freunde gewonnen hat. Das Uebrige thut die leicht geschürzte und leicht gelöste Fabel, die wie die Musik nur eben das leichthin und zeitgefällig Unterhaltende sucht. Man höre weiter. All. 4/4, C dur, mit französisch deklamirendem Gesange, zu welchem immer das Orchester in lebhaften Figuren und einfach harmonischer Begleitung, von gehörig frappanten Akkordwürfen gewürzt, erklingt. Lazarillo fragt nach seinem Verbrechen; Nitardo erklärt; Jener bringt als Beweis seiner Unschuld den Schein, den ihm der Corregidor selbst ertheilte, und singt ihn in bescheidener, in solchen Angelegenheiten bekannter Form vor. Nitardo erkennt ihn an und steht erstaunt, wie die Andern. Ein Quartett tritt ein, worin die Liebenden vom wiederkehrenden Glück, die Alten ihre Verlegenheit singen, theatralisch wirksam, mit einigen Bravouren der Ritta und einem angehangenen tempo doppio mit wiederholtem Hauptquartett im gesteigerten Zeitmaasse. Das wirkt; man sehe selbst zu. — Im Rezitativ singt Lazarillo froh, das Geheimniss nun zu kennen, und unterhandelt mit dem geängsteten Cojuelo um die Hand seiner Tochter, der anfangs verweigert. Gleich hebt Lazarillo die holde Xacarilla wieder an, was den Alten in Verzweiflung jagt und den Corregidor neu gespannt macht. Lazarillo verspricht ihm Aufschluss; der Alte sucht noch Ausflüchte. Der Signalgesang wird nun von beiden Liebenden angestimmt, wozu die Andern Zwischenausdruck bringen, der zum Ziele führt. Der Alte willigt ein. Zu spät singen die erst angekommenen Soldaten ein Lobchor dem Herrn Corregidor, der das Komische vermehrt. Der Letzte gibt dem Alten sein Wort unter solchen Umständen zurück und will sich mit dem Ruhme begnügen, der Majestät zu melden, wie Grosses er heute für's Vaterland gethan. Der Chor zu seinem Preise fällt nun ein und beschliesst zu Aller Zufriedenheit kurz und lustig.

Wer wollte wohl zu solcher Unterhaltungsfabel noch eine in's tief Karakteristische greifende Musik zu fordern sich berechtigt fühlen? Würde nicht vielmehr eine ernster genommene Tonausführung sich in gerades Widerspiel mit dem Wortinhalt setzen und folglich das Ganze in den seltsamsten und unangemessensten Widerstreit der einen Kunst gegen die andere bringen? Die Musik hat sich schlechthin vor allen Dingen nach dem Wesen der Wortdichtung zu richten und mit ihr ein Ziel zu

erreichen zu suchen. Ist also die erste flüchtig und lose zusammengereiht, so irrt der Tonsetzer gewaltig, der sich hinsetzt und durch bedenkliches Spintisiren ernst Geistiges und gemüthlichen Gehalt hineinzumusiziren sich abmühen will; er würde damit nichts anderes ausrichten, als Einer, der sich die unerfreuliche Mühe geben wollte, einen leichten und durchsichtigen Ueberwurf mit eingestopften Knoten zu verdichten und damit zugleich zu verhässlichen, dass er zu gar nichts mehr tauglich befunden würde. In solchen Texten hat jede ideale Richtung des Komponisten auf keine befreundete Aufnahme zu rechnen; es ist materielle Artigkeit, die hier gilt; man muss es weghaben, nach welchen Sitten man sich eben in geltenden Gesellschaften benimmt. Es gibt andere Operntexte, die sind nachlässig von Aussen und ungehobelt, aber kernhaft von Innen. Diese lassen nicht nur ideale Auffassung des Komponisten zu, sondern erheischen sie sogar und geben ihm die herrlichste Gelegenheit, sich als ausgezeichnet seelenvollen Tondichter zu offenbaren. Von dieser Art ist aber Scribe in der Regel nicht und hier gar nicht. Er nimmt die Dichtung in seinen Dienst, dass sie den Schau- und Hörlustigen behaglich leichtes Amusement schaffe, ihm aber das hochgepriesene Kleinod, das die Welt regiert und haufenweise Freunde gibt. Es ist ein grosser Unterschied unter einer Zweckmässigkeits- und einer Geistesdichtung. Die letzte braucht Wahrheit und tiefe Erfüllung, die erste Pfiffigkeit und Lebensgewandtheit. Von der einen hat man mit Recht gar nicht zu verlangen, was man von der andern verlangt. Es wäre daher ganz ungeschickt und taktlos, mit scharfgeschliffener Brille oder mit blosen Augen, sie reichen aus, wenn sie nur noch leidlich sind, alle die Unwahrscheinlichkeiten mit dem Finger nachzuweisen, welche in Schürzung und Auflösung des Knotens den Seelenthermometer der Unterhaltung bezeichnen. Aber der Thermometer zeigt richtig, die Sache hat unterhalten und unterhält; es versteht sich, nicht Alle, das ist eine sehr seltene Erscheinung, doch Viele, sehr Viele. Das überwiegt historisch und klingend dazu, und so hat der Lebende auch hier Recht. — Uebrigens haben wir bereits mehr als einmal über das Wesen unserer neuen Opernmusik der Franzosen, der Italiener und der Teutschen gesprochen, so dass wir uns nicht abermals dabei zu verweilen nöthig haben. Nur deklamire man nicht zu viel gegen Unterhaltungsmusik; theils wäre es übel, wenn die Unterhaltung herausgenommen würde, was im Grunde auch Niemand ernstlich zu wollen sich erkühnt, theils unnütz, weil Jedem seine Unterhaltung lieber ist als die des Andern. Was wir dagegen ernstlich zu erwägen hätten, wäre die Stellung unserer Zeit in Ansehung ihrer Kunstbildung und ihres Kunstgeschmacks. Das wäre aber eine lange, hieher ganz unpassende Rede, die obendrein vor der Hand noch nicht gut zu halten ist, weil ihr noch das Schlusskapitel fehlt, welches das Leben bereits angefangen hat und in seiner Eile hoffentlich bald zum Ende gebracht haben wird. Unterdessen unterhalte man sich, wie man es immer gethan, mit dem, was Jedem wirklich Vergnügen macht, und lasse sich seinen reellen Standpunkt, der stets besser ist als der erheuchelte, nicht verkümmern. Die hier gebotene Unterhaltung gehört für die Meisten unter die beliebten, denn sie ist praktisch, und wird der wohlgetroffenen Spitzen wegen auch dem Kenner ein freundliches Lächeln abgewinnen, wenn er kein Murrkopf ist. Denn der zeitgemässe Scherz mit dem Leben herrscht überall vor und nimmt die Dinge vergnüglich, wie sie stehen. Wer dafür arbeitet, hat sich für das Bedürfniss erklärt und so kann ihm der Beifall Vieler nicht fehlen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, den 15. März 1841. Nach ziemlich langem Schweigen hat der als Komponist und Virtuos gleich ausgezeichnete *Louis Maurer* in Petersburg endlich wieder ein öffentliches Zeichen seiner fortdauernden Kunstthätigkeit gegeben. In unserm 18. Abonnement- oder Gewandhauskonzerte, Donnerstag, den 25. Februar d. J., kam nämlich von ihm eine neue Sinfonie zur Aufführung, welche er hierzu als Manuskript eingesendet hatte und die, unter Felix Mendelssohn-Bartholdy's Leitung von unserm Orchester trefflich vorgetragen, grossentheils lebhaften Beifall erhielt. Am meisten gefielen der erste Satz und das Scherzo, welche beide uns unbedingt die gehaltvollsten und gelungensten Stücke dieser Sinfonie sind. Sie zeichnen sich durch glückliche Erfindung nicht weniger aus, als durch tüchtige Arbeit, deren besonderer Werth wieder vorzugsweise in klarem, fliessenden Styl und geschmackvoller, oft sehr wirksamer Instrumentirung besteht. Die übrigen Sätze, obwohl an sich durchaus nicht ohne Werth, haben uns dagegen in Rücksicht auf die Anlage des ganzen Werkes weniger befriedigt; das Andante zwar melodiös und gut geschrieben, ist doch im Karakter fast zu einfach und schlicht, und tritt daher, als Gegensatz zu den übrigen Sätzen der Sinfonie, nicht selbständig und kräftig genug hervor; besonders aber das Finale erscheint weder in Form noch Gehalt bedeutend genug, um, seiner Bestimmung gemäss, den Eindruck der vorangehenden Sätze zu steigern und so eine erhöhete, nachhaltige Wirkung des ganzen Werkes herbeizuführen. Die Motive sind schon an sich nicht besonders interessant und werden auch nicht eben durch eine kunstvoll ausgeführte Verarbeitung gehoben. Ueberhaupt leitet der letzte Satz an einer auffallenden, unverhältnissmässigen Kürze und wir sind der Meinung, dass, wenn der geehrte Komponist sich entschliessen könnte, dafür einen neuen grossartiger gedachten und ausgeführten Satz zu schreiben, die ganze Sinfonie ausserordentlich gewinnen und dann gewiss bedeutenden Eindruck hervorbringen würde. Diese eben ausgesprochenen, im Ganzen mehr ästhetischen als rein musikalischen Mängel der beiden genannten Sätze haben auch entschieden der Wirkung der Sinfonie einigen Eintrag gethan, obwohl bei der sonst unverkennbaren Tüchtigkeit derselben die wohl verdiente Anerkennung weder ausgeblieben ist noch ausbleiben konnte.

Herr *Giovanni Setti*, vormals beim königl. Theater zu Neapel als Sänger beschäftigt, trug in diesem Konzert eine Szene und Arie aus Torquato Tasso von Donizetti „Ah, ch'io respiri!“ und mit Herrn *Pögner*, erstem Bassisten an unserm Theater, das bekannte Duett aus den Puritanern von Bellini vor. Obwohl in bereits ziemlich vorgeschrittenem Alter, besitzt doch Herr Setti noch eine besonders in der Höhe volle, kräftige und sonore Bassstimme, die, wie alle italienischen Stimmen, sehr leicht anspricht, von Natur biegsam und jeder Modulazion fähig ist. Nur die Ausbildung derselben scheint nicht besonders ausgezeichnet, und namentlich fehlte leichte, deutliche Koloratur, entschiedene Reinheit und im Vortrage feine, kräftige und lebendige Schattirung, Vorzüge, welche sonst italienischen, gebildeten Sängern vor allen andern eigen sind, wenn man ihnen auch nicht immer karakteristisch wahre und tiefe Auffassung zugestehen kann. Was aber immer und überall sehr wohlthuend ist, eine schöne, klare, wohlklingende Aussprache, war auch bei ihm bemerkenswerth. Uebrigens trug Herr Setti besonders die Arie von Donizetti recht schön und gewandt vor und erhielt lebhaften Beifall. In dem Duett zeichnete sich auch Herr Pögner vortheilhaft aus; an natürlicher Jugendkraft und Fülle der Stimme Herrn Setti überlegen, liess er, im Vergleich mit diesem, im Vortrage nichts zu wünschen übrig und trug viel zur Wirkung des effektvollen Stückes bei.

Die bereits rühmlich erwähnte junge Sängerin Fräul. *Louise Grüneberg* sang an diesem Abend die Kavatine aus Robert le diable von Meyerbeer: „Robert, mein Geliebter“ mit schöner, ausserordentlich wohlklingender Stimme und erfreute sich gleich grossen verdienten Beifalls wie bei ihrem ersten Auftreten.

Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete in trefflicher Ausführung die Ouverture zu der Oper: Der Alcade de la Vega von Onslow, ein höchst vorzügliches, feines und geschmackvolles Werk. Noch zeichneten sich als Konzertspieler aus die Mitglieder unsers Orchesters: Herr *Wittmann*, in Variazionen für Violoncell von Merk, und Herr *Weissenborn* in Variazionen für Fagott von W. Haake; beide haben in ihrer Ausbildung bedeutende Fortschritte gemacht und verdienten vollkommen die lebhafte Anerkennung, die ihnen allgemein zu Theil wurde.

Die mit Recht geschätzte Sängerin Fräul. *Sophie Schloss*, in diesem Winter bei unsern Abonnement-Konzerten engagirt, gab am 1. März im Saale des Gewandhauses ein zahlreich besuchtes Konzert zu ihrem Besten, unterstützt von den bedeutendsten Künstlern unserer Stadt und gefördert durch die wohlwollende Theilnahme, welche unser Publikum ihren Gesangleistungen immer geschenkt hat. Das Programm war sehr interessant und anziehend; es kamen zur Aufführung: Ouverture zu Egmont von L. van Beethoven; — Arie mit obligater Violine von Mozart, vorgetragen von Herrn Konzertmeister *F. David* und der Konzertgeberin; — Variazionen für Violine über ein Thema von Franz Schubert „Lob der Thränen,“ komponirt und vorgetragen vom Herrn Kapellmeister *F. David*; — erstes Finale aus Jessonda von Spohr, gesungen von einer hiesigen talentvollen Dilettantin, der Konzertgeberin und Hrn. *Schmidt*; — Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum, von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — Arie aus „I Capuleti e Montecchi“ von Bellini, gesungen von der Konzertgeberin; — Lieder ohne Worte, komponirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* — und Lieder am Klavier, gesungen von der Konzertgeberin. — Was die Leistungen der Letzteren an diesem Abend betrifft, so können wir sie nicht zu ihren vorzüglichen zählen, was wohl in einer nicht günstigen Disposizion seinen Grund haben mochte und jedem, auch dem besten Künstler, geschehen kann. Die schöne Arie von Mozart haben wir schon im Laufe dieses Winters gelungener von ihr gehört; in dem Finale aus Jessonda übernahm sie ihre Stimme in Ausführung der Amazili; eben so in dem Vortrage der Arie von Bellini, was natürlich auf gebildete Zuhörer nur unangenehm wirken kann und eine feine, geschmackvolle, karakteristisch wahre Darstellung rein unmöglich macht. Besser jedoch gelang ihr der Vortrag der Lieder mit Pianofortebegleitung; namentlich sang sie sehr vorzüglich ein ausserordentlich schönes, sinniges Lied von A. F. Lindblad: „Dort auf jener Höhe ruh' ich sinnend manchesmal“ (F dur) (aus dem ersten Heft der bei N. Simrock in Bonn unter dem Titel: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte von A. F. Lindblad, aus dem Schwedischen übersetzt von A. Dohrn,“ 2 Hefte, erschienenen trefflichen Liedersammlung) und „Das Veilchen“ von W. A. Mozart, in welchen beiden sie auch den grossen und den bedeutendsten Beifall des Publikums mit vollem Recht erhielt. Ein drittes Gesangstück von einem unbekannten oder ungenannten Komponisten war zu wenig Lied und zu wenig für Konzertvortrag geeignet, auch ohne Eigenthümlichkeit und werthvolle künstlerische Bedeutung, so dass wir in der That die Wahl oder wenigstens die Stellung desselben zwischen zwei einfachen so ausserordentlich schönen Liedern unbegreiflich, die wenige Theilnahme des Publikums aber natürlich finden. Fräulein Schloss besitzt sehr schöne Mittel und gewiss nicht unbedeutendes Talent; sie muss es aber mit allen ihren Leistungen ohne Ausnahme sehr ernst nehmen, ihre Ausbildung nicht blos einseitig fördern, sondern sich eine Gesammtbildung anzueignen suchen, wenn sie eine ihren schönen Kräften entsprechende hohe Kunststufe einst erreichen will.

Herr Konzertmeister *F. David* spielte sowohl die obligate Violinpartie in der Arie von Mozart als auch seine neuen brillanten Variazionen sehr schön und mit oft wiederholtem grossen Beifall. Ueber letztere werden wir noch ausführlicher berichten, da Herr David sie bereits in einem unserer Abonnement-Konzerte wiederholt vorgetragen hat. Dass *F. Mendelssohn-Bartholdy* durch seinen unnachahmlich schönen Vortrag mehrerer seiner herrlichen Lieder ohne Worte (ein neues, As dur, noch Manuskript, C moll aus dem 2., und das Duett in As dur aus dem 3. Heft) die tiefste Wirkung hervorbrachte und mit Beifall überschüttet wurde, ist eben so natürlich, als wahr und begründet. Die Ouverturen von Beethoven und F. Mendelssohn-Bartholdy wurden beide

sehr gelungen ausgeführt, namentlich ging die zum Sommernachtstraum besser noch als wir sie je gehört. Wir können hierbei den, auch von andern Kunstfreunden öffentlich schon ausgesprochenen Wunsch nicht unterdrücken, dass Mendelssohn-Bartholdy seine meisterhaften, in ihrer Vortrefflichkeit und poetischen Eigenthümlichkeit so einzig dastehenden Ouvertüren öfter als bisher geschehen zur Aufführung bringen möge. Seit einigen Jahren sind sie fast immer nur in Extrakonzerten vorgekommen, wo sie von den Konzertgebern als Zugstücke benutzt, aber nicht immer ganz vollkommen exekutirt werden. Letzteres ist aber unter Leitung des Meisters immer der Fall, und es scheint uns in der That für das musikalische Publikum Bedürfniss, für die Werke selbst aber und mittelbar für die Kunst überhaupt wohlbegründete Rücksicht und Verpflichtung zu sein, wenn immer möglich, so bedeutende Kunstwerke durch den Schöpfer derselben selbst oft aus- und eingeführt zu erhalten.

Am 9. März d. J. veranstaltete Madame *Duflot-Maillard*, welche sich als erste Sängerin des Theaters alla Scala zu Mailand ankündigte, eine musikalische Abendunterhaltung im Saale der Buchhändlerbörse und sang darin mit Pianofortebegleitung eine Arie aus Robert d'Evreux von Donizetti, die bekannte Arie aus I Capuleti e Montecchi von Bellini, Arie und Variazionen aus Cenerentola von Rossini, und Szene und Arie aus Belisario von Donizetti, sämmtliche Stücke mit lebhafter Anerkennung. Wenn auch nicht abgeleugnet werden kann, dass die Stimme der Mad. Duflot-Maillard bereits zurückgegangen ist, so muss man doch eingestehen, dass sie mit den wenigen Mitteln, die ihr geblieben, wirklich noch Ausserordentliches leistet, woraus man mit Recht auf eine sehr grosse Kunstfertigkeit schliessen darf, die in früherer Zeit wohl manche Triumphe gefeiert haben mag. Noch jetzt zeichnet sich ihr Gesang durch grosse Volubilität, die freilich durch den Mangel an voller, kräftiger Stimme nicht unterstützt wird, aus; alle Verzierungen, Triller, Passagen sind leicht, klar und deutlich, und nur in den fast nur zu oft produzirten chromatischen Läufen geht diese Deutlichkeit und perlende Klarheit oft verloren. Wenn auch nicht eben zu den sehr erfreulichen und genussreichen, muss man doch die Leistungen der Mad. Duflot-Maillard gewiss zu den sehr interessanten Erscheinungen rechnen, und wir machen daher Kunstfreunde gern auf dieselben aufmerksam. In dieser Abendunterhaltung trug Fräul. *Amalie Rieffel* eine Etude von Henselt: „Poëme d'Amour" für Pianoforte solo mit Anerkennung vor, und die Ouverturen von Spohr und zu Hans Heiling von H. Marschner, für acht Hände arrangirt von einem jungen hiesigen talentvollen Musiker Herrn M. Schmidt, wurden von ihm und noch drei anderen den Namen nach uns nicht bekannten tüchtigen Klavierspielern im Ganzen recht gut ausgeführt. Die von Fräul. Rieffel im ersten Theile vorgetragene Fantasie für das Pianoforte über zwei brittische Nazionallieder von S. Thalberg haben wir leider nicht hören können. †

Berlin. (Beschluss.) Auch das von J. P. Schmidt komponirte Königs- und Huldigungslied für vier Solostimmen und Chor effektuirte durch die vorzügliche Ausführung von Seiten der Sänger und die Begleitung von Blasinstrumenten. Der Sohn des Konzertgebers, Herr *G. H. Gährich*, Schüler des vorzüglichen Pianisten Taubert, zeigte sich als recht fertiger, gut ausgebildeter Pianofortespieler im Vortrage eines Rondo brillant von der musterhaften Komposizion des viel zu zeitig beseitigten Meisters Hummel, und in zwei modernen Etuden von Henselt und Taubert. Herr *Mantius* sang ein artiges Lied von Kücken: „Frühlings-Wanderschaft," mit überaus zarter Waldhornbegleitung des Herrn KM. Schunke. Auch das erste Duett der Donna Anna und des Don Ottavio aus Don Juan wurde von Dem. *Schulze* und Herrn *Mantius* sehr ausdrucksvoll in italienischer Sprache vorgetragen. Die Auswahl und Ausführung der Musikstücke befriedigte sonach allgemein die zahlreich versammelten Zuhörer. Möchte doch Herr KM. Gährich eine seinen Kenntnissen und Fähigkeiten entsprechendere Stellung, etwa als Musikdirektor bei einem Institut oder bei einer Bühne erhalten, da der mechanische Dienst im Orchester (als Bratschist) eben so abstumpfend, als das überhäufte Unterrichtsgeben ist. Durch seine Sinfonieen und Balletkomposizionen hat Herr Gährich gezeigt, dass es ihm weder an Erfindung, noch an ausgezeichneter Technik in der Kunst mangelt. — Dem Konzerte einer jungen Sängerin, Dem. *Walz*, ist Referent beizuwohnen verhindert gewesen. Die Urtheile über dieselbe lauten indess günstig. — Es bleiben nun noch die Soiréen zu erwähnen, deren Herr MD. *Möser* im Laufe des kurzen Monats Februar vier, eine mit Quartetten und drei mit Sinfonieen gab, unter welchen die erhabene G moll-Sinfonie von Mozart, wie dessen C dur-Sinfonie mit dem eben so klaren, als glänzenden kunstvollen Fugenrondo besonders hervortraten. Nicht minder wirkten die genialen Tondichtungen Beethoven's, seine A dur- und F dur-Sinfonie und die herrliche Eroica. Ouverturen wurden zwei neue von C. Böhmer und Adolph Stahlknecht ausgeführt, welche neben Talent und Kenntniss nur zu sehr das Streben nach äusserer Wirkung durch übermässig starke Instrumentazion kund gaben. Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska bewährte sich als ein höchst geistreiches, in sich abgeschlossenes Musikstück auf's Neue. — Herr KM. *Zimmermann* hat nur eine Quartettsoirée veranstaltet, welche jedoch durch die Wahl und ungemein präzise Ausführung eines wenig bekannten Quartetts von Fr. Schubert in A moll, des Beethoven'schen D dur-Quartetts und des Onslow'schen Quintetts in C moll mit dem wunderlichen Satz, welcher Fieber und Delirium andeuten soll, durch die „Genesung" aber das aufgeregte Gemüth wieder beruhigt, sehr interessirte.

Eine im königlichen Opernhause von der Intendanz mit Maskenaufzügen u. s. w. unterhaltend veranstaltete Redoute erlitt solche unsittliche Störungen von Seiten eines geringen Theils der zahlreich anwesenden Masken, dass so leicht keine ähnliche Veranstaltung wieder statt finden dürfte. Dagegen sind die im Jagor'schen Saale und von den Herren *Hoguet* und *Blum* veranstalteten Maskenbälle sehr geschmackvoll und anständig

ausgefallen. — In der Behausung des für die Ausbildung talentvoller Kunstzöglinge unermüdlich thätigen Herrn MD. *Rungenhagen* wurden von den Eleven der königl. Akademie der Künste mehrere Gesang- und Instrumentalmusikstücke von ihrer eigenen Komposizion ausgeführt, von denen wir nur zwei französische Romanzen von A. Conradi, teutsche Lieder von H. Küster und Julius Stern, und ein dramatisches Duett für Sopran und Tenor von C. Braun, als recht gelungen erwähnen. —

Die königl. Oper hat auf höchste Veranlassung Gluck's Iphigenia in Aulis neu einstudirt. — Die Sing-Akademie wird ein hier noch ganz unbekanntes Oratorium von Händel: „Theodora" aufführen. — Von vorzüglichen Dilettanten wird ein Konzert zum Besten der Armen veranstaltet. Als Unternehmer haben sich Mad. *Decker*, geb. *v. Schätzel*, die Herren *v. Senden* und *Fr. Curschmann* genannt. Ueber diese Aufführungen das Nähere im künftigen Bericht. — Gestern wurden von dem *J. Schneider*'schen Gesanginstitut die musikalischen Komposizionen des Fürsten Anton v. Radziwill zu Goethe's Faust, nach Verhältniss der vorhandenen Mittel, gelungen ausgeführt.

Prag. Eine der merkwürdigsten musikalischen Erscheinungen der letztern Zeit war in unserer Stadt der Violinvirtuos *Ole Bull*, doppelt interessant durch die Spaltung der öffentlichen Meinung über seine Leistungen, und die leidenschaftlichen Angriffe, welche mehrere, zumal nordteutsche Blätter neuerlich über diesen Künstler ausgesprochen haben, die jedoch durch seine hiesige Anwesenheit zum grössten Theile widerlegt wurden. Ole Bull gab sein erstes Konzert im Plateissaale bei denselben Preisen wie Liszt, doch nicht bei so gefülltem Hause; aber schon bei dem ersten Auftreten nahm sein einfach bescheidenes und freundliches Wesen im Voraus für ihn ein, und seine Virtuosität gewann ihm die Gunst der Prager in einem so hohen Grade, wie kaum einem frühern Virtuosen, denn keiner hat es noch zu einer Zahl von zwölf musikalischen Produkzionen gebracht. Ole Bull's Spiel zeichnet sich zuvörderst durch eine Reinheit aus, die ihm von der schwindelnden Höhe der E-Saite bis zu der weichen Tiefe der G-Saite herab, und selbst bei Oktavengängen — die kein Künstler vor ihm noch so häufig gebraucht, und welche selten in solcher Trefflichkeit gehört wurden — zu Gebote steht, und auf welche selbst Temperaturwechsel keinen störenden Einfluss zeigt. Eine Haupteigenschaft des Virtuosen besteht noch in dem herrlichen einfachen und Doppeltriller und Trillerketten. Nicht minder trefflich ist sein Flageolett — in dem er sich nur etwas zu viel zu gefallen scheint, und es daher öfter anbringt, als es der Karakter seines Instruments verlangt. Aussergewöhnlich ist auch sein Stakkato und seine Bogenführung, überhaupt sein Haushalt mit dem Bogen; selbst bei den schwierigsten Arpeggien kommt die Hand kaum aus ihrer ruhigen Lage. Aber das Merkwürdigste an Ole Bull's Virtuosität dürfte das mehrstimmige Spiel sein, welches keiner seiner Vorgänger in dieser Art und in diesem Grade aufzuweisen hat. Ich sage: *In dieser Art* — denn es ist kein Streichen der Akkorde — nein, es ist ein mehrstimmig durchgeführtes Spiel (?), wo jede einzelne Stimme verfolgt werden kann, indem sie ihren eigenen Weg nimmt, wo diese einzelnen Stimmen unabhängig von einander in verschiedenen Schnelligkeitsgraden dem Ohre vorgeführt werden, denn während eine Stimme in langgehaltenen Noten dahinschleicht, hüpft zu gleicher Zeit die andere in Sechzehntheilen dahin; während eine Stimme trillert, geht eine andere skalamässig hinauf und hinunter mitten durch den Triller u. s. w. *)

Was Ole Bull's Vortrag betrifft, so ist Bravour die Haupteigenschaft; doch ist es nicht jene heroische Bravour, die im Sturmschritt gewinnt, es ist vielmehr eine einschmeichelnde Bravour, die Kenner durch ihre Seltenheit gewinnt, während sie den Laien durch Anmuth und Lieblichkeit hinreisst, und die wunderbaren Verschlingungen ihm wie Zauberei vorkommen. Durch Energie zu ergreifen, wird er durch den flachen Steg seiner Violine verhindert, welchen er sich zu dem eben erwähnten mehrstimmigen Spiel also eingerichtet hat; doch kann er auch aus voller Seele spielen, und sein Adagio wirkt nicht minder auf das Gemüth, als seine übrigen glänzenden Eigenschaften auf den musikalischen Verstand.

Wenn ein hiesiges sehr und mit Recht geschätztes Blatt sagt: „Hier ist mehr als Paganini und viel mehr, o unendlich mehr als Liszt!" so wird man, selbst wenn man ein so entschiedener Feind von artistischen Parallelen ist, als ich, doch unwillkürlich und unwiderstehlich zu einem Vergleiche mit dem Erstern (dem Bereich des Zweiten steht Ole Bull zu fern) aufgefordert, und bei einem solchen ergibt sich, dass Ole Bull's technische Ausbildung sich mit jener Paganini's vor allen Virtuosen, die wir bisher gehört haben, vielleicht am ersten äquipariren dürfte, ja dass sein ganz elegischer künstlerischer Karakter ihm vielleicht sogar im Adagio manchen Vorzug vor seinem grossen Vorgänger gewähren dürfte, der jedoch im Ganzen als eine viel genialere Erscheinung vor uns trat.

Ole Bull spielt fast nur eigene Komposizionen, welche ihm allein Gelegenheit geben, seine ganze künstlerische Individualität zu entfalten. Von Tondichtungen fremder Meister hörten wir nur drei, ein Adagio von Mozart, dessen Vortrag untadelhaft war und mich über die Maassen erfreute, wenn es gleich die Masse der Zuhörer kälter aufnahm als manche künstlerische Bambocciata, und Concerto in modo di Scena cantante von L. Spohr, bei welchem ich ganz mit dem Publikum einverstanden war, dass es eine der schwächsten Leistungen des Künstlers gewesen ist. Sehr interessant war es, den Künstler in seinem letzten Konzert das Mozart'sche Cdur-Quartett mit den Herren *Mildner*, *Bartak* und *Bühnert* spielen zu hören; doch machte er auch in diesem Genre weniger als in seinem eigenthümlichen Glück.

Ole Bull's Komposizionen sind originell, manchmal sonderbar, mitunter sogar wunderlich zu nennen. Die

*) Das muss demnach auf die Hörer sehr verschiedenartig wirken. Wir geben die Meinung des Herrn Berichterstatters ohne weitere Einmischung. *Die Redakzion.*

vorzüglichsten derselben sind nach meiner Ansicht das Konzert: Allegro maestoso und Adagio cantabile, dann die Norges Fjelde, Klänge aus der Heimath mit ihrem recht nordischen Karakter, den ergreifenden elegischen Klängen und der fremdartigen Lustigkeit in einzelnen Stellen. — Mit der Bezeichnung der Sätze nimmt es Ole Bull nicht sehr genau, sein Allegro nähert sich manchmal dem Karakter des Andante und das Adagio spielt sogar in's Scherzo hinüber. In dem Cantabile doloroso e Rondo giocoso ist das Letztere mehr cappriccioso als eigentlich giocoso, und in der „Polacca guerriera" im Grunde nur das Orchester mit seinen Blechinstrumenten kriegerisch; als Antithese zu dem Titel folgt auf die ersten Ensemble-Takte ein ungeheuer langes elegisches Vorspiel, und die Polonaise selbst kam mir ganz freundlich und friedlich vor. — Sein Repertoir ist nicht sehr mannichfaltig, und da er hier so oft auftrat, so war es wohl kein Wunder, dass er ein Paar seiner Konzerte, dann das Adagio Religioso und Adagio von Mozart ein paar Mal, die Norges Fjelde drei Mal, Variazioni di Bravura mit dem Vogelruf (der hier Furore machte) und das Cantabile doloroso e Rondo giocoso vier Mal und die Polacca guerriera sogar fünf Mal wiederholte. — In Prag ist das Repertoir des Künstlers durch zwei Werke vermehrt worden, die er hier komponirte, nämlich: „Erinnerung an Prag" (Gran Concerto) und „Gruss aus der Ferne," Largo posato e Rondo capriccioso, von welchen insbesondere die erste eine sehr lobenswerthe Komposizion ist. Als Mensch zeichnete sich Ole Bull durch eine Uneigennützigkeit aus, wie sie bei reisenden Virtuosen nur in höchst seltenen Fällen vorkommt, denn nicht nur, dass er ein grosses Konzert zum Vortheile des Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Instituts gab, spielte er auch zweimal an Tagen, wo er um die Mittagsstunde sein eigenes Konzert gab, Nachmittags noch in den böhmischen Benefizen des zweiten Kapellmeisters Herrn Johann Skraup und der Dem. Manetinsky. Da nun die Preise des böhmischen Theaters ungefähr die Hälfte derjenigen ausmachen, mit welchen Ole Bull spielte, so war es kein Wunder, dass es Nachmittag weit voller war als in seinen Vormittagskonzerten. — Der Beifall war in allen Konzerten Ole Bull's enthusiastisch, die Theilnahme steigerte sich aber dermaassen progressiv, dass die beiden letzten die besuchtesten waren.

Der Opernsänger, Begleiter und Sekretär *) Ole Bull's Herr *Eicke* aus Berlin sang in dem ersten Konzerte eine Romanze von Gläser (wahrscheinlich in dankbarer Erinnerung der schönen Tage in Berlin), sodann „Frühlings-Wanderschaft," Lied von Kücken, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, und endlich „Mein Herz ist im Hochland," Lied von Krebs, wozu unser Tomaschek eine viel vorzüglichere Tondichtung geliefert hat. Herr Eicke zeigte sich, bei wenig Stimmmitteln, als einen wackern Liedersänger; bei dem Akkompagnement auf dem Pianoforte liess Herr Kapellmeister *Skraup* jun. mehr Bescheidenheit gegen die Stimme zu wünschen übrig. — In den übrigen Konzerten unterstützten ihn die Damen *Grosser* und *Herrmann*, wie die Herren *Binder*, *Demmer*, *Emminger*, *Kunz*, *Podhorsky* und *Strakaty* mit Gesangsunionen und die Damen *Herbst* und *Allram* mit Deklamazionsstükken. — In dem vorletzten Konzert Ole Bull's, womit der Saal in dem neu erbauten Redoutenhause als Konzertsalon eingeweiht wurde, debütirte ein junger Pianofortespieler Herr *Studnicka* mit zwei Pieçen, deren Wahl, zumal die erstere, zwar nicht ganz zu loben war, nämlich: Fantasie und Variazionen über ein Thema aus der Oper Anna Bolena, komponirt von Th. Döhler, und Fantasie über Motive aus der Oper Moses von Thalberg. Beide dehnten sich etwas in die Länge und Breite, doch gaben sie den jungen Künstler Gelegenheit, ein schönes Musiktalent und bereits erworbene solide Kunstbildung zu entfalten.

Nach dem zwölften Konzert ist Ole Bull abgereist und zwar, wie man behauptet, nach Reichenberg.

(Beschluss folgt.)

*) So nannte ihn die „Bohemia," aber Herr Eicke protestirte dagegen in „Ost und West," indem er meinte, er verlange keinen andern Titel als: Opernsänger!

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Ajaccio (Insel Corsica). Von Rossini's Donna del lago gefielen blos das Duett zwischen der Rivolta und Tenor Bonomelli, die Kavatine und Arie der De Velo, die Kavatine des Bassisten Silingardi, das Terzett zwischen der Rivolta, Bonomelli und Silingardi. Die De Velo war die Krone, die übrigen drei haben hübsche Stimmen. Rossini's Torvaldo e Dorlisca machte im Dezember einen honorablen Fiasco.

Barcelona. Donizetti's Imelda de' Lambertazzi zog wenig an. Dem Tenor Bonfigli (Lorenzo) war sein Part nicht anpassend; der Bassist Balzer so so; die Tavola erhielt jedoch Beifall und es wurden ihr sogar Blumensträusse auf die Szene geworfen. Herrn Mazzucato's Esmeralda traf das Schicksal ihrer Vorgängerin; die hiesigen Blätter wurden aus der Musik nicht klug; eins nannte sie gelehrt (!!!), ein anderes extravagant.

Corfu. Donizetti's Roberto d'Evreux eröffnete hier die Stagione sehr gut. Die Del Sere gefiel besonders in der Rolle der Elisabetta; auch die Canella, die Herrn Salandri und Coscetti erwarben sich Beifall. Die Del Sere zeigte sich gleichfalls wacker in Ricci's Opera buffa: Chi dura vince, ihr zur Seite benannte Herren. Der am 11. November in die Szene gegangene Marino Faliero mit der Canella, nicht mit der Del Sere, machte Fiasco.

Havanna. Die vorigen Frühling von Mailand abgereiste Sängergesellschaft war am 8. Oktober hier angekommen (s. *Neuyork*).

Der Tenor *Giuseppe Pardini*, der von der vorigen Gesellschaft beibehalten wurde, ist nach einem kurzen Krankenlager gestorben.

Lissabon. Den 16. September wurde in Gegenwart des Hofes Rossini's Matilde Shabran gegeben, worin die Boccabadati Enthusiasmus erregte. Tenor Conti,

welcher den Corradino, Varese den Poeten machte, fanden Anerkennung. Am 11. Oktober fand *Coppola's* neue Oper: *Giovanna Prima*, *Regina di Napoli* eine sehr gute Aufnahme; die Barili, Conti, Fornasari und Varese nebst dem Maestro starken Applaus und Fuoras in Menge. Den 25. gab man den Elisir d'amore mit Beifall. Die alte, aber treffliche Sängerin Boccabadati machte die junge Adina, Varese den Belcore, Feretti den Nemorino, und Fornasari den Dulcamara. Von Mercadante's im November gegebenem Giuramento gefielen mit Noth zwei Stücke.

Madrid. Tenor Genero sang in der Folge etwas minder widerlich; so ging denn gegen Ende September die Lucia di Lammermoor mit ihm, der Mazzarelli und dem Bassisten Miral ziemlich gut. Im Oktober gab man Rossini's Wilhelm Tell. Titelrolle = der fertige, einst berühmte Galli (Filippo), Matilde = Mazzarelli, Arnoldo = Genero (sang diese Rolle schon ein anderes Mal hier und viel besser), Gualtiero = Miral. Die an sich nirgends viel Glück machende Musik des Wilhelm Tell konnte diesmal hier, noch dazu mit den zwei Invaliden Galli und Genero, nur wenig Behagen erregen.

Neuyork. Von der aus Italien nach Havanna abgegangenen Sängergesellschaft sangen hier auf ihrer Durchreise in der zweiten Hälfte Septembers die Ober, die Borghese, Tenor Bajetti, Bassist Salvatori und Buffo Torri mit vielem Beifall.

Palma (Insel Mallorca). Donizetti's Parisina und Gemma di Vergy erfreuten sich beide der besten Aufnahme; in ihnen die Casanova, Tenor Zoni, die Bassisten Gerli und Morelli. Am 7. November gab man die vom besagten Bassisten, zugleich Maestro Gerli, voriges Jahr zu Algier komponirte Oper: Il Sogno punitore mit ausserordentlichem Beifall.

San Yago (Insel Cuba). Die hier mit vielem Beifall gegebenen Opern waren: Ricci's Chiara di Rosenberg, Barbiere di Siviglia und Elisir d'amore; denselben erhielten auch in reichlichem Maasse die Pancaldi, Tenor Perozzi, Buffo Verzoni und Bassist Castaldi.

Ach Himmel! besagte Prima Donna, die hoffnungsvolle *Marianna Pancaldi* aus Bologna ist in der Blüthe ihrer Jahre, nach einer fünftägigen Krankheit, am 7. September gestorben.

Valencia. In Mercadante's Giuramento fand man wohl Harmonie, aber kein Genie. Die Sänger (die Manzocchi und Carraro, Tenor Ronzi und Bassist Natale) thaten ihr Bestes. Almerinda Manzocchi hat fast keine Stimme mehr, und Tenor Ronzi ist ein guter Sänger mit keiner guten Stimme. Am 21. Oktober gab man die Beatrice di Tenda mit der Manzocchi, der De Franco, dem Tenor Santi, und Bassisten Natale (Dem. De Franchi macht Fortschritte); darauf wiederholte man den Ettore Fieramosca vom Maestro Manzocchi.

Zara. Am 4. Oktober wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet und gefiel immer mehr. Bassist Lodetti hat eine kräftige Stimme. Die Zauner, von welcher in diesen Blättern schon bei andern Gelegenheiten die Rede war, machte die Elena trefflich. Tenor Giuseppe Bianchi (Fernando) singt mit einer sympathischen Stimme etwas befangen. Herr Giuseppe Lagorio (Israele) betrat zum ersten Mal die Bühne und kann, will's Gott, was werden. In den am 14. November gegebenen Puritani mit der Righini, Bianchi, Lodetti und Lagorio gefielen blos wenige Stücke. Endlich machten sich die Zauner, die Righini und Bianchi viele Ehre in Ricci's Prigione di Edimburg; die hiesige Zeitung ergiesst sich mit besonderm Lobe über die Zauner (Schülerin weil. des berühmten alten Ronconi), welche die Rolle der Giovannina vorzüglich gut gesungen und gespielt hat.

Zaragosa. In der Norma, Sonnambula und Gemma di Vergy galt der Applaus vornämlich der Prima Donna Dabedeilhe, sodann den Herrn Balestracci, Bonafous und Obiols (also einem Italiener, Franzosen und Spanier).

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. № 13. 1841.

Uebersicht

der in den ersten drei Monaten dieses Jahres herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester und Harmoniemusik

sind diesmal im Ganzen nur 15 Werkchen veröffentlicht worden und nur Kleinigkeiten; keine Sinfonie, und eine einzige Ouverture „*des Martyrs*" von G. Donizetti (Schott). Für Militärmusik ist in 4 kleinen Sammlungen gesorgt worden; das Uebrige meist Tänze, wofür besonders Strauss, Lanner und Musard in beglückter Thätigkeit fortfuhren.

Für Violine

sind 36 Nummern, also 9 mehr als im vorigen Vierteljahre, erschienen. Die nambaftesten Ausgaben sind von: *F. David*, Variazionen über ein Originalthema mit Orchester oder Pianoforte, Op. 13 (Kistner); *Jos. Haydn*, neue Ausgabe der Quartett-Partituren von No. 11 bis 14 (Trautwein); *J. W. Kalliwoda*, 4s Concertino mit Pianoforte, Op. 100 (Peters); *Fr. Kuhlau*, grosses Quatuor, Op. 122 (Peters); *Carl Lipinski*, Polonaise guerrière av. gr. Orch., Oeuv. 29 (Schlesinger); *F. Mendelssohn-Bartholdy*, Quartett No. 2, Op. 12, in Partitur (Hofmeister); *B. Molique*, 4s Konzert mit Orchester oder Pianoforte, Op. 14; Variazionen über österreichische Lieder, Op. 15; erstes und zweites Quartett, Op. 16 und 17 (Haslinger). — Das Uebrige lieferten de Beriot, Jos. Blumenthal, Franz Bosen, Leop. Jansa, T. Haumann, F. Mazas, Panofka, Moritz Schön, Strauss und Lanner.

Für Violoncello

haben sich die Ausgaben wieder auf 11 gesteigert. Unter den Komponisten ist uns bis jetzt nur der erste noch unbekannt: *R. E. Bockmühl*, Divertissement av. Quat. ou Pianoforte, Oeuv. 7 (André); *J. J. F. Dotzauer*, 12 Exercices, Oeuv. 160 (Hofmeister); *Aug. Franchomme*, 3 Solos av. Pianoforte, Oeuv. 18 in 3 Nummern, Caprice av. Quat. ou Pianoforte, Oeuv. 20 (Hofmeister); *J. F. Kels*, 3 Capricen, Op. 248, 8 Etüden, Op. 249, Cah. 3, — Variazionen, Op. 250 (Lischke); *Bernh. Romberg*, La belle Bergère av. Quat. ou Pianof., Oeuv. 68 (Peters).

Für Flöte

zeigen sich die Pressen fortwährend rüstig genug; es sind wieder 27 Nummern, wie im vorigen Vierteljahre, erschienen, freilich meist solche Kleinigkeiten, die offenbar für unschuldigen Zeitvertreib der Liebhaber dienen. Wir haben blos *A. B. Fürstenau* mit 3 Rondos und einer Fantasie über Opernthemen zu nennen, Op. 134 in 4 Heften (Schlesinger), dann *Tulou*, 6me Solo avec Orchestre ou Pianoforte, Oeuv. 82 (Schott).

Für die übrigen Blasinstrumente

hat man sich diesmal verhältnissmässig angestrengt und 11 neue Ausgaben gebracht. Die Oboe und das Pianoforte erhielten ein Duett von *H. Brod*, Op. 52 (Ricordi), und leichte Uebungsstücke für 2 Oboen von *Bernh. Meyer* (Häcker). *K. M. v. Weber's* Quintett, Op. 34, erschien arrangirt für Klarinette und Pianoforte (Schlesinger). *Kaspar Kummer* versuchte sogar die Ophikleide unter die Bravourinstrumente zu versetzen und komponirte für sie Variazionen, Op. 62, die mit Begleitung des Orchesters, oder der Harmoniemusik, oder des Pianoforte bei Schott zu haben sind. Endlich erhielt auch der *Czakan*, was ihm gebührt, einige Arrangements nach Strauss- und Lanner'schen Tonergötzungen.

Die Guitarre

wurde mit 34 neuen Heften beglückt. Unter den Tonsetzern sind *J. N. de Bobrowicz*, *Ferd. Carulli*, *Giuliani*, *H. Pirmez*, *M. A. Zani de Ferranti*, und vor Allem *F. Sor*, von welchem letzten Virtuosen nicht weniger als 20 Werke edirt wurden, Divertissements, Fantasieen, Variazionen, Souvenirs u. dergl., Op. 34, 38 bis 40, 42 bis 46, 49, 50, 53 bis 63.

Dem Pianoforte

verdanken wir immer eine nützliche Uebung in der Kunst des Numerirens und Addirens. a) *Für zwei Pianoforte* erschienen 2 Werkchen, von *B. Grossi* Scena ed Aria dell' Opera: Oberto Conte di St. Bonifacio del M. Verdi, rid. in Divertimento a 6 Mani (Ricordi); von *G. M. Schmidt*, Ouverture zur Jessonda von Spohr für acht Hände (Peters). — b) *mit Begleitung anderer Instrumente* 18 Werke. Darunter sind die merkwürdigen 6 Sonaten mit obligater Violine von *J. Seb. Bach*, die wir S. 145 bereits besprochen haben. Ferner: *M. Hauptmann*, Concerto facile avec Quatuor, Oeuv. 20 (Peters); *Aloys Schmitt*, grand Sextuor, Oeuv. 104 (Hofmeister); *Ferd. Giorgetti*, Second Sextuor, Oeuv. 20 (Ricordi); *R. E. Bockmühl*, Souvenir de F. Liszt (3 Notturnen mit Violoncelle), Op. 6, und Op. 11, Caprice sur Rataplan (André). c) *Vierhändiges*, zusammen, mit 5 dazu

gerechneten Ouverturen, 37 meist arrangirte Werke, die jederzeit zur Kenntniss der Klavierspieler gebracht worden, so weit sie uns zur Anzeige übergeben wurden. — d) *Zweihändiges* gibt mit drei dazu gezählten Ouverturen ein Summe von 102 Ausgaben, von denen das Wichtige nicht übergangen wird. — e) *Variazionen* kommen nur in 6 Heften vor; darunter sind noch die von *Ludw. Berger* wieder neu aufgelegten und schon besprochenen. — f) An verschiedenartigen *Tanzheften* fehlt es nimmer; wir zählen 65. — g) Die Lust zur Herausgabe der *Märsche* ist gewachsen; 16 Hefte sind erschienen, darunter auch einige arrangirte Rheinlieder. — h) Von *Lehrbüchern* haben wir diesmal nur die „vollständigste Pianoforteschule" von *J. Moscheles* und *Fétis* zu nennen, deren Lehrtext wir schon besprochen haben gleich nach dem Erscheinen dieser Schule. Alle diese Abtheilungen glücklich zusammengerechnet, erhielten wir einen neuen Segen von 247 Ausgaben.

Der Orgel

wurden im Ganzen nur 3 Hefte geweiht. Je wichtiger die Werke sind, um so weniger werden sie von uns übergangen. Die Choralbücher sind nicht hierher gerechnet worden; mehrere folgen nächstens.

Gesangwerke für die Kirche

erhielten wir 30, wobei jedoch mehrfache Auflagen eines und desselben Werkes sind (Partitur, Stimmen, Klavierauszug); die Choralbücher sind hier mitgezählt. In der Regel sind die meisten Werke der Art unsern Lesern schon vor der Veröffentlichung der Uebersicht bekannt gemacht; die übrigen folgen so zeitig, als nur möglich.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

sind mit 8 Nummern vermehrt worden. Unter diesen das Becker'sche Rheinlied von *Em. Blumröder* für 4 Männerstimmen, begleitet von 4 Hörnern, 2 Trompeten und 3 Posaunen; dann von *Jos. Lenz* für eine oder zwei Stimmen mit vollem Orchester.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

haben 70 Hefte erhalten. Da aber die schon angezeigten Rhein- und preussischen Huldigungslieder dabei sind, bleibt uns zu dem, was bereits bekannt gemacht wurde, nicht viel hinzuzufügen übrig. Die Nachträge folgen.

Opernmusik mit Gesang

wurde mit 13 Ausgaben bereichert. Vollständige Klavierauszüge sind folgende: *Auber:* Zanetta, komische Oper, teutsch und französisch (Schott); *Gluck:* Orpheus und Euridice, Klavierauszug von C. Klage (Schlesinger); *Lortzing:* Hans Sachs, komische Oper (Breitkopf und Härtel); *Mercadante:* Der Bravo, übersetzt von J. Hähnel (Ricordi).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Davon nicht weniger als 184 Ausgaben, unter welchen 10 mit Guitarrebegleitung sich befinden. Die recht ansehnliche Zahl schrumpft jedoch durch nicht wenige zwei- und dreimalige Auflagen eines und desselben Rheinliedes etwas zusammen. Dies und unsere früher schon gegebenen Anzeigen machen uns das Schritthalten mit diesem Blumensegen der Zeit aus dem Füllhorn des Ueberflusses doch nicht übermässig schwer. — Die *Lehrbücher* für den Gesang, angeblich 7, verringern sich im Grunde auf 5, und auch unter diesen ist ein Beschluss eines bereits besprochenen und ein Anfang eines neuen. Hier sind die Titel: *L. Lablache*, vollständige Gesangschule u. s. w. mit erklärenden Beispielen und fortschreitenden Uebungen (Schott); *K. Faber*, vollständiger Gesangcursus für Volksschulen. 4. Abtheilung (Breitkopf und Härtel); *Th. Zimmers*, erster Gesangunterricht in praktischen zweistimmigen Uebungen. 1. — 3. Heft (Simrock); *Aug. Panseron*, musikalisches A B C u. s. w. 1. — 5. Lieferung (Schlesinger); *G. Rossini*, Vocalises et Solfeges av. acc. de Pianoforte (André).

Schriften über Musik

sind diesmal nicht zahlreich. Ausser den 6 laufenden Zeitschriften erschienen nur 6, wobei noch zwei Operntextbücher sind. Von *R. G. Kiesewetter:* Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken (Breitkopf und Härtel); *A. B. Marx:* Allgemeine Musiklehre. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe (Breitkopf und Härtel); *Schilling:* Musikalisches Conversazions-Handlexicon. Band 1. Lieferung 3 und 4; *F. Wiest*: Kunst- und Lebensszenen berühmter Sänger und Sängerinnen. Nach dem Französischen der Gebrüder Escudier (Schott). Dazu noch die Operntextbücher, beide bei Schott: Die Märtyrer. Nach dem Französischen des Scribe vom Freiherrn von Lichtenstein; — Zanetta. Nach Scribe von Castelli.

Tabelle:

Für Orchester erhielten wir in diesem Vierteljahr	15	Werke.
— Violine	36	—
— Violoncell	11	—
— Flöte	17	—
— übrige Blasinstrumente	11	—
— Guitarre	34	—
— Pianoforte	247	—
— Orgel	3	—
— Kirchengesang	30	—
— Konzertgesang	8	—
— mehrstimmigen Gesang	70	—
— Oper	13	—
— einstimmigen Gesang	184	—
— Gesanglehre	7	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	6	—
Summa:	692	Werke.

Hans Sachs,

komische Oper in drei Akten, nach Deinhardstein's Dichtung gleiches Namens, frei bearbeitet von *Philipp Reger*, Musik von *Albert Lortzing*. Vollstän-

diger Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Der Teutsche hat sich schon oft gefallen lassen müssen, dem Fremden nachgesetzt zu werden, wenn er ihm auch nicht nachsteht. Das geschieht besonders im Opernfache. Haben wir auch die anerkannt grössten Meister, als Gluck, Mozart, Beethoven, K. M. v. Weber u. A. hierin aufzuweisen, im Allgemeinen hilft uns selbst dieser Umstand wenig, denn die Schuld liegt grössten Theils an den Teutschen selbst. Kein Teutscher bevorzugt den Teutschen aus Vaterlandsliebe, im Gegentheil macht er viel höhere Forderungen an ihn, als an jeden Fremden. Dennoch liegt das Hauptübel an den Operndichtern selbst. Die Meisten wollen gleich eine Ewigkeitsoper bringen, greifen so ernst hinein, als solle kein Ton ohne Gewicht sein und kein Wort ohne innere Nöthigung stehen, und vergessen, dass alle Welt sich im Theater leicht und bequem unterhalten, aber nicht angestrengt sein will. Man nimmt es in der Regel zu wichtig und macht aus dem flüchtigen Unterhaltungsspiel zu viel Ernst. Ist das im gegenwärtigen Falle auch so? Man wird dies dem Komponisten in seinen frühern, öffentlich bekannt gewordenen Leistungen nicht nachsagen wollen und wird auch hier schwerlich einen Grund dazu finden. Wie steht es nun mit dem Texte? Er ist auch diesmal zu unserm Vergnügen der Oper vorangedruckt worden.

Es fehlt der Oper nicht an einem hohen Herrn (Kaiser Maximilian), nicht an Glanz und Ballet, nicht an der beliebt doppelten Art der Liebe, nicht an Gecken, nicht an bürgerlicher Lust noch an Volksfesten. Der Schusterjunge ist eine recht hübsche Person, der es nicht an Witz mangelt, und für ernste Sprüche sorgt der Held der Fabel, die zwischen den Gesängen nach teutscher Art sich der Rede bedient. Dennoch hat der Bearbeiter der Deinhardstein'schen Dichtung wohl zuvörderst darin gefehlt, dass er manche Gesänge zu lang, zu wortreich gemacht hat. Das geschieht z. B. gleich in No. 2, in der Szene und Arie des Meisters Sachs, welche zu viel auf einmal bringt und dadurch der Musik die Gelegenheit nimmt, sich in irgend ein Gefühl tondichterisch zu versenken, ausser etwa in die Worte: „Es hat der Kaiser mein gedacht!" Sind auch diese Worte für den materiellen Gang der Handlung noch so sehr von Bedeutung, so sind sie doch schwerlich einer würdigen Darlegung eines Dichtergemüthes, das wir in Hans Sachs festzuhalten gewohnt sind, zuträglich, den Poesie und Liebe mindestens nicht weniger begeistern sollen, als die Freude über den glücklichen Vorfall. Dies gibt schon den Anfang eines kleinen Zerwürfnisses, das im Innern die Frage anregt: Wie wird die Zeichnung eines solchen Meisterdichters in einer komischen Oper vollendet werden können, ohne dass der Ernst dem Scherz Abbruch thut oder umgekehrt? Aber das innere Gemüthsleben, in welches sich der Teutsche so gern versenken lässt und vor welchem die Liebe zu flüchtiger Opernunterhaltung sich zugleich auch scheut, ist durch die Hauptperson und durch diese Szene einmal angeregt. Man verlangt nun Ausführung des ideal Vorwaltenden im Bilde des Meisters und doch auch von der andern Seite eben so begierig und Schlag auf Schlag das Vorherrschen des Komischen. Diese Doppelaufgabe ist im höchsten Grade schwierig. Hat man jedoch einmal den Leu geweckt, so muss man ihn auch bändigen. Das hat nun der Textbearbeiter nach unserm Dafürhalten nicht gethan, sondern hat vielmehr im Fortgange weit eher die äussere Erscheinung des Meisters, als das tiefere Seelenbild des Dichters vor Augen behalten und das Letzte wider das selbst angeregte Verlangen zu sehr in den Hintergrund gestellt und auf diese Weise etwas unbefriedigend gelassen, was ihm anfangs doch selbst wesentlich zu sein schien, ja wofür er bei Gelegenheit wieder einen kleinen Anlauf nimmt. — Sollte dadurch nicht gar mancher Teutsche unter den Hörern mit seinen beiden Lieblingsrichtungen, nämlich der Neigung für Darstellung eines Seelenbildes und der Lust zu leichter äusserlicher Unterhaltung, in einen Zwiespalt gerathen, welcher ein lästiges Schwanken zwischen dem Einen und dem Andern zur natürlichen Folge haben muss? Wird nicht dieses, wenn auch nicht immer bewusste, doch gefühlte Schwanken beider Richtungen zugleich schon dadurch schädlich werden, weil bei aller Befriedigung von der einen Seite immer noch ein unbefriedigter Wunsch von der andern übrig bleibt? Da es nun dazu noch immer Hörer gibt, die das Gemüthsleben der flüchtigen Unterhaltungslust in ihrem Innern vorziehen, ob sie gleich meist nur um leichter Zerstreuung willen in's Theater gekommen sind, so wird sie die einzig und allein durch die Erregung, aber Nichtbefriedigung der idealen Richtung hervorgebrachte Spannung in eine gewisse Unruhe versetzen, die nur zu gewöhnlich auch den Nachbar ansteckt, der in einer andern Nachbarschaft nichts davon verspürt haben würde. In der That liesse sich dieses Schwanken von der einen Seite zur andern nur noch dadurch heben, dass beide Richtungen in einer und derselben festgehaltenen Wesenheit so folgerecht mit einander gingen, dass das Ideale dichterischer Gefühlskraft sich im tiefsten Wesen der Oper wie ein vernehmbarer Geisteshauch hindurchzöge, den Grund bildete, während das Komische und jede Aeusserlichkeitslust rasch und frisch darüber hinzöge. Das wäre aber nicht blos eine überaus schwierige Aufgabe, sondern sie rückte auch das Werk selbst in ein ganz anderes und höheres Gebiet hinauf, als das ist, was hier bebaut werden sollte. Es liegt also grössten Theils an der Wahl des Gegenstandes wie an der teutschen Gesinnung, dem ergriffenen Karakter trotz der Unterhaltungsrichtung noch so viel Recht als möglich angedeihen zu lassen. Das ist aber ein Fehler, so gut er auch gemeint ist. In solchen Dingen gilt blos ein Entweder — Oder. Entweder gebe man eine blose Unterhaltungs- oder eine durchgängig festgehaltene Karakteroper höherer Art. Beides in einem und demselben Werke verträgt sich nicht zusammen; Eins beengt die Wirkung des Andern, namentlich für den teutschen Hörer des Ganzen von der Bühne herab, dem Hans Sachs mit seiner Innerlichkeit nahe steht, wie er den Teutschen stehen sollte. Ob das unter uns allgemein ist, wollen wir nicht beschwören. Dann hat auch die Wahl des Gegenstandes weit weniger Nach-

theil für die Unterhaltung, und für jeden Ausländer gar keinen, sobald das Lockere nur noch etwas lockerer besonders in der Wortbereitung wäre. — Der Komponist dagegen ist im Ganzen seiner durch „die beiden Schützen“ und noch mehr durch „Czaar und Zimmermann“ beliebt gewordenen, leicht komischen Weise nicht nur treu geblieben, so weit es nur die Wahl gestattete, sondern er hat sich sogar in der als gefällig anerkannten Instrumentenumspielung noch gehoben. Wir werden finden, dass das Komische und Erheiternde der Zeit bei Weitem das Uebergewicht hat. Sagte also einem Theile der Teutschen diese Oper als Amusement weniger zu, wie Czaar und Zimmermann, so liegt dies vorzugsweise an einer Wahl, deren inneres Leben uns zu sehr in's Gemüth greift, was bei komischen Opern zu vermeiden ist. Natürlich kann dies blos von der Oper im Zusammenhange gelten. Beim Vortrage einzelner Nummern wird dies nicht empfunden, eben weil man sich da nur dem Einzelnen überlässt. Dies kommt also dem Klavierauszuge zu Gute, der zur Wiederholung bald dieser bald jener Nummer, äusserst selten für einen Vortrag des Ganzen da ist. Aus der Beschreibung der einzelnen, auf einander folgenden Stücke werden wir aber sehen, dass auch hierin das Unterhaltungsprinzip eben so vorherrscht, wie im Czaar und Zimmermann.

Gleich die Ouverture ist so allgemein gehalten, wie man es wünscht, leicht und klingend; nicht zu lang, wie es öfter bei den Franzosen Sitte ist, nicht zu kurz, wie sie die jetzigen Italiener belieben, wenn ja noch eine Statt hat. Die Introdukzion No. 1 lässt einen muntern Chor der Gesellen des Meisters erschallen, frisch, melodisch und rhythmisch heiter, von den Instrumenten in französischer Weise lebhaft umspielt. Die Episode mit dem Lehrjungen ist handgreiflich und das folgende Handwerkslied mit angehangenem Chore so ergötzlich, als die Feierabendslust, woran sich der erste Chor zeitgemäss wohlgefällig reiht. No. 2. Szene und Arie des Hans Sachs (Bass), welcher zu seiner Freude von einem vornehmen Fremden erfuhr, dass ihm seiner Dichtungen wegen der Kaiser hochgeneigt ist. Das Ganze ist, für sich allein betrachtet, angemessen genug, natürlich und melodiös, im Vergleiche zu den vielen Worten kurz, dabei wechselnd im Takt und Tempo; selbst ein schnell vorübergehendes Melodram mischt sich ein, als Sachs der morgenden Sängerwahl sich erinnert, auf ein würdiges Lied denkend, dessen Anfang er sprechend niederschreibt, und dazwischen von noch nicht beendeter Arbeit singt. Nähme man diese Szene nicht für eine Einleitung auf ähnliche Entwickelungen, die jedoch nicht folgen, so wäre sie auch für das Ganze zweckmässig. Für den Einzelgesang im häuslichen Zirkel kann sie also für die Meisten nichts Störendes haben, vielmehr etwas Zusagendes. No. 3. Terzett. Eoban (Tenor), komische Figur, Rathsherr von Augsburg und anmaasslicher Meistersänger, der sich ein Loch im Schuh flicken lassen will, das Nürnbergs spitze Steine ihm gerissen haben, bläht sich auf und gibt sich für den erklärten Bräutigam Kunigundens, der Goldschmiedstochter, der Geliebten des Hans Sachs, den ohne Weiteres gleich „Furcht und Schrecken anstarren,“ während sein Lehrbursch tröstet. Das Ganze ist komisch, aber Sachs verliert dabei. No. 4. Kavatine der sehnsüchtig harrenden Kunigunde (Sopran), theatralisch lebhaft. No. 5. Quintett. Görg (Tenor) verkündet athemlos den beiden Mädchen, die dem Wesen nach den beiden Freundinnen im Freischütz ähneln, die Ankunft seines Meisters, der auch erscheint. Kordula ist Braut des Schusterjungen, der das eben Vorgefallene berichtet. Versicherungen gegenseitiger Liebe setzen den Gesang fort, Ernstes mit Komischem mischend. — Unterdessen hat man den Goldschmied Steffen (Bass) zum Bürgermeister gemacht. Die Bürger drängen sich zum Glückwunsch, Finale, No. 6. Viel Bewegung lustiger Art, wobei Eoban dem stolz gewordenen Goldschmied die Liebe des Schuhmachers zu seiner Tochter verräth. Zum Schlusse kündigt der neue Bürgermeister für Morgen das Fest der Sängerwahl und einen Schmaus an, den die Commune gibt, die zum Geben da ist. Und die Bürger, voll fröhlicher Hoffnung, schliessen im muntern $^3/_4$-Takt.

Zweiter Akt. Fest der Sängerwahl im grossen Saale. Geräuschvoll. Die Bürger geben dem Sachs den Preis; die Merker gehen behutsam, wie gewöhnlich; der erste Merker stottert, chinesisch; es wird vor der Preisvertheilung improvisirt, melodramatisch. Sachs gefällt lebhaft, Eoban macht's schlecht und gefällt den Merkern, weil es der Bürgermeister wünscht, sehr gewöhnlich und deshalb ergötzlich. Die Bürger finden die Preisvertheilung ungerecht und sagen's laut, nicht ganz gewöhnlich. Sachs hätte hier höher gehalten werden können, auch im Gesange. Die Merker spotten sein, die Bürger trösten den Gekränkten, der entschlossen ist, die Stadt zu verlassen, und in No. 8 ein einfach gutes Abschiedslied singt. No. 9. Volksfestchor, munter und natürlich. No. 10. Volkstanz. Walzer. No. 11 sehr hübsches Lied des Schusterjungen, trefflich rhythmisirt in echter Volkslust. No. 12. Abschiedsduett Kunigundens und des Meistersängers, leicht, gefällig, aber nicht karakteristisch. Kunigunde wird durch den Gesang beinahe noch unzarter, als durch die Worte. Der theatralische Seligkeitserguss der Liebenden am Ende lässt Alles verschmerzen. Leider kommt gerade der bürgermeisterliche Vater zur Umarmung. Finale No. 13, so lebhaft und bunt, als es im Mittelfinale effektuirt. Der Bürgermeister verweist im Zorn den Meistersänger aus der Stadt; es entsteht zum Glück keine Rebellion, allein nach dem zärtlichen Abschiede kann es doch an einem rauschenden und stürmenden Ende, wie es sein soll und zur Unterhaltung sich schickt, gar nicht fehlen.

Den dritten Akt leitet No. 14 ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente ein. Man sieht während dieser Musik die beiden Freundinnen von verschiedenen Treppen herabkommen. Kordula sucht die Betrübte zu zerstreuen und schlägt ihr die Karte. Arie und Duett (No. 15), in beliebt unterhaltender Weise. Plötzlich steht Hans Sachs vor ihnen; Görg ist nicht fern. Mitten in der besten Unterhaltung hört man den Bürgermeister nahen und Andere. Die Liebhaber werden auf der Treppe versteckt. No. 16. Ensemble. Die Raths-

herren sind in Verlegenheit und wissen keinen Rath, der Kaiser hat ihnen das Gedicht übersandt, das Görg seiner Kordula an ihrem Geburtstage, als von ihm verfasst, vorlas. Der Reimdieb hatte es beim Tanze verloren, ein kaiserlicher Reiter verwahrte es und spielte es durch den Hofnarren in die Hände des Kaisers, der nun den Verfasser desselben wissen will. Endlich schlägt sich Eoban in's Mittel und verspricht, die Herren zu retten, wenn sie ihm zuvor „die grässlichste Verschwiegenheit schwören." Darauf macht er sich anheischig, die Autorschaft gefällig auf sich zu nehmen. Die Herren finden das schlau und werden nur durch eine verborgene Stimme erschreckt, die ganz vernehmlich dazwischen ruft: „Spitzbuben!" Man erklärt das Unbegreifliche für Täuschung, die in solcher Aufregung höchst natürlich ist, und die verlegenen Frauen helfen vollends zum erwünschten Glauben. Froh sieht nun Jeder dem morgenden Feste entgegen und die Musik ist so munter, als man es liebt. No. 17 und 18. Ballet und Pantomime zu Ehren des Kaisers. Die Hauptsache wird darauf sprechend abgethan. Der abgeschmackte Eoban erhält seinen Lohn und der Bürgermeister benimmt sich sehr unterhaltend. Görg bekennt seinen Raub und Niemand ist glücklicher, als Hans Sachs und die guten Nürnberger, die im Schlusschor dem Kaiser, der Liebe und dem Vaterlande ein frisches Lebehoch anstimmen, in dessen helle Schlichtheit sich einige imitatorische Folgen verlaufen haben.

Man sieht, das Komische und lebhaft Unterhaltende herrscht bedeutend vor, so dass der Klavierauszug häuslichen Musikzirkeln und vielen Singakademieen die besten und erwünschten Dienste thun wird, oft noch mehr, als durch jede andere neufranzösische Oper beliebter Art. Was aber das karakteristische Ganze anlangt, so will das bevorzugt Amusable im Grunde nichts davon wissen, braucht es auch nicht, und die Meisten sind jetzt mehr dagegen als dafür. Wir haben unsere Auseinandersetzung nur darum gegeben, damit man die beiden Opernarten gleich in der Dichtungsanlage nicht mit einander vermische, um jeder derselben ihre volle Wirkung für sich zu lassen, was durchaus der Beachtung werth ist. Uebrigens halten wir es sogar für vortheilhaft, wenn Teutsche den thatsächlichen Beweis führen, dass sie in der zeitbeliebten Unterhaltungsweise den Fremden sich gleichfalls an die Seite stellen können. Möge also Herr Lortzing die Art, in welcher er allgemein Ansprechendes zu leisten so glücklich war, beibehalten und zur Ergötzung des Publikums weiter fördern. Immerhin bleibt es dabei: Eines schickt sich nicht für Alle. Jeder gebe in seiner Weise sein Bestes; so ist es wohlgethan.

G. W. Fink.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge ohne Begleitung.

Zwölf leichte vierstimmige Lieder für den Männerchor oder Quartettgesang componirt von *Fr. Silcher.* Op. 31. Heft 1. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis der Partitur und der vier Stimmen 1 Fl. 3 Kr. (14 Ggr.) und der einzelnen Stimmen 12 Kr. netto.

Die Lieder sind angenehm und sehr leicht, für Unterhaltung gut gewählt und von einem Komponisten, der, im südlichen Teutschland namentlich, sehr beliebt ist. Für gesellige Erheiterungen sind sie zu empfehlen. Alle werden von mässig geübten Sängern ohne äussere und innere Schwierigkeit, von den meisten ohne Vorbereitung gut ausgeführt werden können. Solche kurze, an das Volksmässige streifende Quartette sind oft recht willkommen.

Fünfzehn leichte Lieder für vierstimmigen Männerchor componirt von *L. Hetsch.* Op. 7. Ebendaselbst. Preis der Partitur und der Stimmen: 14 Ggr.; jeder einzelnen Stimme: 12 Kr. netto.

Der Komponist dieser Männerlieder ist Musikdirektor in Heidelberg und hat es, wie sein Vormann, den Sängern wirklich leicht gemacht, freilich in anderer Weise, die aber durchaus nichts Preziöses noch Vornehmthuendes hat. Die Mischung des Drei- und Vierstimmigen ist fast überall zu einem Vorrechte der Zeit geworden, das auch nirgend mehr Recht hat, als in vierstimmigen Männerliedern, wenn gleich nicht so häufig als es geübt wird. Melodieen und Liederwahlen verfallen dem Geschmacke der vielfach verschiedenen Gesellschaften. Unter den Dichtungen finden sich recht gute neben andern, die nur theilweise, einige, die uns zu wenig zusagen: das thut aber nichts zur Sache; es kommt eben dabei auf den Standpunkt an, den eine Gegend genommen oder empfangen hat. Ganz einfach gehaltene Lieder, die allgemein wie Naturgeisterstimmen einklingen, sind seltene Kinder gemüthsglücklicher Stunden, die vorbereitet und aufgepflegt sein wollen im Grunde tiefster Seele manchen Tag und manche Nacht hindurch, ehe sie die Sonne in's Morgenleben strahlt. Darum sind sie selten und werden nicht von Jedem verlangt.

Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *Ludwig Erk* und *Wilh. Greef.* 2s Heft. Essen, bei G. D. Bädeker. 1841. Preis 5 Ggr.

Auch diese Sammlung verdient alle Empfehlung. Die Auswahl ist gut. Alle Texte gemüthlicher Art, die meisten ernst heiter, ohne Frömmelei, menschenwürdig fromm und Jedem zusagend; die Melodieen und ihre meist dreistimmige Harmonisirung leicht ausführbar, fast an's edel Volksmässige streifend. Beigesteuert haben die Komponisten: Joh. Frdr. Reichardt, H. G. Nägeli, J. H. Rolle, Luise Reichardt, Karl und J. Abrah. Peter Schulz, Frdr. W. Berner, Joh. André, Rinck, Aug. Harder, Zelter, G. W. Fink, J. A. Naumann, Aug. Mühling, Karl Gottl. Hering, Aug. Bergt, J. C. G. Spazier, Franz Ant. Hofmeister, Karl Gotthelf Gläser, G. Fr. Händel, C. H. Graun, Jos. Ign. Schnabel und Gluck. Das Heft enthält 67 gute Lieder. Das erste Heft hat so viele Theilnahme gefunden, dass eben jetzt eine neue

Auflage desselben die Presse verlassen hat. Druck und Papier sind schön; im Oktavformat; 82 Seiten mit dem Register.

Cantate: „Auf Gott vertraut!“ zur Feier der Grundsteinlegung des Krankenhauses in Stade, geschrieben von *A. C. Bothe*, für vierstimmigen Männerchor componirt — von *J. W. C. C. Sauerbrey*. Op. 23. Verlag des Komponisten. Partitur. Preis 8 Ggr.

Es ist eine Gelegenheitsarbeit, und als solche wird sie das Ihrige gethan haben. Sie ist kurz; die Partitur hat 13 Oktavseiten. Einige lithographische Fehler sind leicht zu berichtigen.

Zwei Vaterlands-Lieder. No. 1. *Preussens Huldigungslied* von *L. Giesebrecht*. No. 2. *Der deutsche Rhein* von *N. Becker*. Für den vierstimmigen Männergesang componirt von Dr. *C. Löwe*. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Partitur und Stimmen. Preis ⅓ Thlr.

Das erste für vier Solostimmen und Chor vermehrt die Zahl der patriotischen Huldigungslieder und das andere die der Rheinlieder. Es verhilft uns zur Zahl 80. Wir zählen also weiter:

No. 81) *G. Börner*. Breslau bei C. Weinhold (für vier Männerstimmen).
- 82) *F. W. Betzhold*. Elberfeld (eine ein- und zweistimmig zweite Komposizion mit Pianoforte).
- 83) *A. Unverricht*. Breslau, bei C. Weinhold (einstimmig mit angehangenem Chor-Unisono. Es ist dies eine Antwort der Schlesier an die Rheinländer: „Sie sollen auch nicht haben das schöne Schlesierland“ u. s. w.)
- 84) *H. A. Dresel* (mit Chor). Lemgo, bei Meyer.
- 85) *A. v. Eckenbrecher*, Op. 5 (dieses und die folgenden mehrstimmig). Berlin, bei Bethge.
- 86) *Fr. Maczewski*. Mitau, bei Reyher.
- 87) *A. Methfessel*.
- 88) *Ad. Müller*. Wien, bei Haslinger.
- 89) *P. Müller*. Mainz, bei Faber.
- 90) *Hermann Schmidt*. Berlin, bei Bote.
- 91) *E. W. Staudt*. Schaffhausen, bei Brodtmann.
- 92) *Stunz* (für den Gesang eingerichtet von H. Fischer). Frankfurt, bei Dunst.
- 93) *A. Zeiss*. Rinteln, bei Bösenthal.
- 94) *F. Walter*. Bonn, bei Marcus (von hier einstimmige).
- 95) *A. H. Stahlknecht*. Chemnitz, bei Häcker.
- 96) *G. Reichardt*. Berlin, bei Bote.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die neue Musik-Anstalt mit dem Namen „*Sophien-Akademie*,“ und unter dem Schutze der Erzherzogin Sophie stehend, hat Tomaschek's imposante Krönungsmesse in der Salvatorskirche aufgeführt, die allgemeine und gerechte Theilnahme unter den Kennern und Liebhabern der Kunst erregte.

In der musikalischen Soirée der Herren *Tedesco* und *Pique* zeigte sich der Letztere als einen so vorzüglichen Guitarristen, dass man fast wünschen möchte, er hätte sein Studium einem dankbareren Instrumente zugewendet. Herr Tedesco gehört unter die modesten Pianofortespieler, doch fand er nicht minder Beifall als sein Konzertkompagnon.

Ein Herr *Negedly* kündigte mit böhmischem Anschlagzettel ein böhmisches Konzert an, welches, wenn es einen Karakter haben sollte, eigentlich nur böhmische Komposizionen hätte bringen sollen, das war aber keineswegs der Fall, obschon es gewiss sehr interessant sein müsste, einmal in einem Nazionalkonzerte Werke von Tomaschek und Weber, wie von ihren Jüngern Goldschmidt, Kittel und Veit zu hören. Ja selbst Dessauer und Moscheles könnten die Reichhaltigkeit dieser musikalischen Kunstausstellung noch erhöhen; zumal die herrlichen Lieder des Ersteren, welche dem grossen Publikum seiner Vaterstadt bisher noch ganz unbekannt geblieben sind.

Unter dem Namen *Cäcilien-Verein* hat sich hier eine Gesellschaft kunstliebender und kunstgebildeter Dilettanten gebildet, deren Tendenz es ist, in einem wöchentlichen Konzert klassische Tondichtungen mit Pianofortebegleitung aufzuführen. Das erste Konzert brachte, nebst einer Kantate von unserm wackern Veit, Beethoven's Christus am Oelberg, dann drei Komposizionen Tomaschek's zu dem Fischer-, Hirten- und Alpenjägerlied aus Schiller's Tell, in welchen der gediegene Tonmeister tief in den Geist des Dichters eingedrungen ist. Mendelssohn-Bartholdy's erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell wurde von den Herren *Deutsch*, *Wehle* und den beiden Brüdern *Tischer* sehr wacker vorgetragen. Den Schluss machte der Schlusschor aus Schneider's „Weltgericht,“ sehr sorgfältig einstudirt und durchgeführt. Die zweite Abendunterhaltung brachte 1) Psalm von Hahn mit einer eingelegten Arie aus Mendelssohns „Paulus,“ von Herrn *Geissler* sehr brav gesungen. — 2) Beethoven's Trio in C moll für Pianoforte. — 3) Gellert's Busslied von Beethoven, trefflich vorgetragen von Mad. *Glaser*, geb. *Ebert*, und zum Schluss den Chor: „Steiniget ihn!“ aus Paulus. Dritte Abendunterhaltung 1) Schiller's Glocke von A. Romberg. — 2) Beethoven's Sonate in A moll (Op. 47) für Pianoforte und Violine von Herren *Deutsch* und *Wehle* mit dem schönsten Ausdruck vorgetragen. — 3) Tomaschek's originelles Zigeuner-Nachtlied. Die vierte Abendunterhaltung bot viel Gesang dar, denn wir hörten nebst dem Herbst aus Haydn's Jahreszeiten noch Hoschek's liebliches Wiegenlied vom Herrn *Strakaty* höchst gemüthlich gesungen, noch das Hirtenchor von Schubert, ein Vokalquartett von Skraup und den Schlachtruf von Veit. Ein interessantes Instrumentalstück war ein Quartett von Mendelssohn-Bartholdy.

Auf Ole Bull folgten zwei Konzertisten ganz anderer Art. *Giulio Regondi*, Virtuos auf der Guitarre

und dem Melophon, und *Joseph Lidel*, Violoncellist, welche ihr sehr schwach besuchtes Konzert im Plateissaale ohne Ouverture mit einem Duo concertante von Bohrer für Melophon und Violoncelle eröffneten. Der Melophon ist eigentlich nur eine auf die höchste Potenz veredelte Handharmonika, deren Ton viel Aehnlichkeit mit einer trefflichen Klarinette hat, und deren Umfang etwa vierthalb Oktaven beträgt. G. Regondi, welcher darauf meist Violinkomposizionen vorträgt, behandelt das Instrument mit einer bewundernswerthen Virtuosität, und bringt nicht nur einzelne Töne, sondern ganze Akkorde hervor. In dem „Souvenir des Gibellines," nach Thalberg für die Guitarre, lernten wir Regondi in seinem eigentlichen Wirkungskreise kennen, und müssen gestehen, dass er den Karakter seines undankbaren Instruments wesentlich verändert und der Harfe angenähert habe. Ein Detail seiner Leistungen behalten wir uns vor, bis wir seine künstlerische Individualität in mehreren Konzerten näher kennen gelernt haben. J. Lidel hörten wir nebst dem bereits erwähnten Duo noch in in einem Adagio und Bolero von Kummer, und lernten in ihm einen Violoncellisten kennen, der sein Instrument kennt und zu behandeln versteht, doch fehlt seinem Vortrage Adel und Geschmack. Den Schluss des Konzertes machte, nach einem allerliebsten Lied von W. H. Veit, zart und gemüthlich gesungen von Herrn *Strakaty*, das Concerto (erstes Allegro) von de Beriot, vorgetragen auf dem Melophon von G. Regondi.

Unsere Bühne entfaltete in der letzten Zeit eben keine grosse musikalische Thätigkeit. Zum Vortheile des Herrn *Kunz* wurde Auber's Oper „Der Schnee" (aus vier in zwei Akte zusammengezogen) neu einstudirt, machte aber sehr wenig Glück, da der Benefiziant eben so wenig für den Grafen Egbert passt, als Dem. Grosser für Bertha. Beide sangen ihre leichten und humoristischen Nummern sehr ernsthaft und schwerfällig. Trefflich war Herr Preisinger (Wilhelm) zumal im Terzett des letzten Aktes. Auch schien das Publikum schon im Voraus keine grossen Hoffnungen auf diese Produkzion begründet zu haben, denn das Haus war sehr schwach besucht.

In den Gastdarstellungen des Herrn *De Bezzi*, ersten Tenorsängers von der italienischen Operngesellschaft des Herrn Merelli, lernten wir einen echt italienisch gebildeten Sänger kennen, dessen Stimme zwar bereits die Frische und Energie verloren hat, der jedoch durch treffliche Methode in unserer tenorarmen Zeit hinlänglich entschädigt und uns erkennen und bewundern lässt, wie viel Wirkung ein solides Studium mit geringen Mitteln hervorbringen kann. Herr De Bezzi betrat unsere Bühne zuerst als Nemorino im Elisir d'Amore, und überraschte, nebst dem trefflichen Gesangvortrage und italienischer Lebhaftigkeit im Spiel, zugleich durch die grosse Deutlichkeit der Aussprache eines ihm fremden Idioms. In einem Potpourri, welchem „Die Liebe im Eckhause, oder: Der Freund aus der Provinz" von Cosmar vorausging, erschien er theilweise in minder günstigem Lichte. Die Szene und Arie des Almaviva aus dem „Barbiere di Siviglia" erfordert mehr Stimme, als Herr De Bezzi jetzt noch besitzt, und auch die Arie aus Bellini's „Pirata" wollte nicht recht ansprechen, dagegen erregte Szene und Duett aus der Oper: Lucrezia Borgia von Donizetti mit Mad. *Podhorsky* stürmische Beifallsbezeugungen. Zum dritten und vierten Male sahen wir Herrn De Bezzi als Sir Edgar von Ravenswood in der „Braut von Lammermoor" von Donizetti, welchen er durchaus italienisch sang, was sich mitunter sonderbar genug ausnahm.

Ein zweiter Gast war Herr *Eicke*, Opernsänger aus Berlin, dessen wir bereits gedachten, ein tüchtiger Sänger, dessen Stimme zwar ebenfalls wenig Jugendglanz und Fülle mehr besitzt, doch hat er vielseitige Studien gemacht, erfreut durch eine seltene Klarheit und Deutlichkeit im Gesange, und weiss auch mit seinen Mitteln oft auf überraschende Weise zu wirken, dabei ist er ein braver mimischer Darsteller. Herr Eicke gab den Zampa, Hans Heiling, Masaniello, und den Tempelherrn in Marschner's Oper: „Der Templer und die Jüdin," und machte in der ersten und letzten Partie das meiste Glück.

Bremen. Bei dem ausdauernd thätigen und umsichtigen Kunsteifer unseres ausgezeichnet tüchtigen Musikdirigenten *Riem* gewinnt die Tonkunst in unserer Stadt immer höheren Antheil; die Aufführungen in Konzerten und Kirchen waren auch in diesem Winter und zwar im steigenden Grade unter seiner erhebenden Leitung so trefflich, dass wir ihm in der Tonkunst reiche Förderung und vielfachen Genuss verdanken. Sinfonieen waren: 6 von Beethoven, nämlich D dur, A dur, F dur, B dur, eroica und C moll; von Spohr die Weihe der Töne; von F. Schubert C dur; von Kittel Jagdsinfonie; von Pape Militärsinfonie. Die drei letzten hier zum ersten Male. Es ist ein gutes Zeichen, dass unser Publikum namentlich die Sinfonieen mit ausserordentlicher Aufmerksamkeit und Freude anhört. In diesem Halbjahr hat Beethovens A dur-Sinfonie vor allen den Preis davongetragen. In der C moll-Sinfonie wurden hier zum ersten Male die Andeutungen Schindler's benutzt: allein Ausführende und Hörer lassen vom Gewohnten nur ungern. Schubert's Werk gefiel einem Theile ausserordentlich; andere ehrliche Leute lobten sie zwar auch, fanden aber die guten Ideen zu weit ausgesponnen. Man sollte vielleicht in diesem Werke gar nichts wiederholen. da jeder Gedanke in demselben vom Komponisten von allen Seiten beleuchtet worden ist und schon nach einmaliger Durchnahme eines Theiles Jedes vollständig erfasst wird. Pape's Militärsinfonie gefiel sehr. Sie ist natürlich, frisch, bestimmt, hat nichts Gesuchtes und doch auch nichts Alltägliches. Es ist überhaupt auf diesen jungen, tüchtigen und begabten Mann das musikalische Publikum aufmerksam zu machen. — An Ouverturen hörten wir von Beethoven 2, zu Koriolan und zu Leonore (C dur); von Mendelssohn Meeresstille und glückliche Fahrt; von K. M. v. Weber 2, Jubel-Ouverture und zur Oper „Freischütz"; von Rossini zu Wilh. Tell; von Bohrer eine Konzert-Ouverture (neu); von Jul. Rietz (neu); von H. Berlioz zu König Lear (neu, zweimal).

Sängerinnen und Sänger traten auf: Fräul. *Heinemeyer* aus Hannover. Sie besitzt eine schöne, volle Stimme, singt rein und mit Ausdruck; ihr Triller ist glänzend. Fräul. *Karoline Quenstedt* aus Braunschweig gefiel besonders. Schöne, klare, volle Stimme, schöne Reinheit, deutliche Aussprache, treffliches Portamento, unschuldiger und seelenvoller Vortrag. Fräul. *Marie Grabau* von hier, auf welche fast Alles passt, was von der vorigen Sängerin gesagt wurde; nur dass die Quenstedt mehr Schule hat. Ausser den beiden Schwestern *Pauline* und *Emma Bindseil* aus Osterholz, von denen die letzte sich auch auf dem Pianoforte hören liess, hatten wir noch das Vergnügen, Mad. *Methfessel* aus Braunschweig zu bewundern. Sie ist eine ausserordentlich zierliche Sängerin, die mit den grössten Schwierigkeiten spielt und die Leute bezaubert. Ich liess mich nicht fangen. Solosänger waren: Herr *Schmezer* aus Braunschweig; herrliche, volle und klare Stimme, ungemeine Dauer, gute Schule, inniger Vortrag. Wollte er zuweilen mezza voce singen, würde seine Kraft um so erfreulicher wirken. — Herr *Holzmiller* aus Hannover, sehr angenehme, jedoch nicht volle Stimme; das Sentimentale gelingt ihm besonders. Noch sangen die Herren *Greys* und *Lehmann*, der letzte vom hiesigen Theater.

Auf der Violine liessen sich hören: Herr Kapellmeister *Bohrer* aus Hannover, zart und geschmackvoll; Konzertmeister *C. Müller* aus Braunschweig, überall gekannt; Herr *Griebel* aus Berlin, im methodisch schönen Spiel; Herr *Walbrühl* aus Rudolstadt, ein tüchtiger Geiger und dabei ein liebenswürdig bescheidener Mann; die Herren *A. Ochernal* und *C. Rust* aus Bremen. — Als Violoncellisten traten auf: die Herren *Knoop*, Konzertmeister und der jüngere aus Meiningen, von welchen des ersten Vortrag besonders genial und kühn hervortritt; Herr *Griebel*, der mit seinem Bruder in einem Geiste spielt; Herr *Menter* aus München, ein wahrhaft ritterlicher Tonmeister. — Auf dem Pianoforte gefielen Herr *Waldmüller* aus Bremen und vorzüglich die noch sehr jugendliche aber ungemein fertige *Sophie Bohrer*. — Auf der Flöte gefiel unser Herr *Rakemann*, und Herr *Heinemeyer* aus Hannover bewährte seinen Ruhm. — Auf der Klarinette erfreute uns Herr *E. Rakemann* von hier; auf dem Horne die Gebrüder *Moralt* aus München mit ausserordentlichem Beifall; auf dem Fagott Herr *Küstner* aus Bückeburg, und auf der Posaune unser Herr *Schanz* mit verdientem Beifall, der keinem der Unsern entging. — Unsere Singakademie führte am 6. Januar Händel's Messias, und am 14. Februar Mendelssohn's Paulus, beide gelungen auf. Zum Charfreitage wird Eybler's Requiem gegeben. Die Singakademie, gleichfalls unter Riem's Leitung, zählt jetzt 156 Mitglieder, die ein frischer, herrlicher Geist belebt.

Unser *Mühlenbruch* ist als Musikdirektor nach Schwerin berufen worden, ein als Musiker sehr geachteter und als Mensch sehr beliebter Mann. Seine Frau ist eine vielseitig und trefflich gebildete, fein empfindende und lebendig darstellende Sängerin, welcher wir in Konzerten und Privatzirkeln manchen herrlichen Genuss verdanken. Und so ist denn ihr Glück für uns ein Verlust.

Dessau. Uebersicht unsers Musikwesens im verflossenen Jahre. In den gewöhnlichen 23 *Kirchenmusiken* an Sonn- und Festtagen kamen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Seyfried, Fesca, Mendelssohn, Händel, Hummel, Cherubini und Fr. Schneider zu Gehör, wobei die Solopartieen von dem Sopran *Seelmann*, dem Alt *Tausch*, dem Tenor *Diedicke* und dem Bass *Krüger* übernommen wurden. In den jährlich gewöhnlichen 19 *Vespern* hörten wir Motetten von Bach, Häser, Klein, Sarti, Rolle, Rinck, Kirnberger, Reichardt, Haydn, Hiller, Caldara, Hammerschmidt, Homilius, Penzel, A. Romberg, Mübling, Händel, Vogler, Kayser, Fr. Schneider, Röllig und Schulz. — Dazu noch einige Extravorträge, als am Charfreitage „Der Tod Jesu" von Graun, von der Singakademie aufgeführt. — *Abonnement-Konzerte* hatten wir 11 und ein Benefizkonzert des Kapellmeister Schneider, worin Haydn's Schöpfung aufgeführt wurde. Als heimische Sänger liessen sich hören: Fräul. S. Hagedorn und Luise Rust, die beiden Kammersänger Diedicke und Krüger; von unsern Instrumentisten auf dem Pianoforte Herr *Fritsch*; — auf der Violine: Konzertmeister Lindner, KM. Appel, Bartels d. ä. und Herm. Schneider; — auf dem Violoncell: KM. Drechsler, Schneider; — auf der Flöte: KM. Schletter und Kleinstüber; — auf der Oboe: KM. Lorenz d. ä.; — auf der Klarinette: die Herren Tausch, Lorenz d. j. und Grützmacher; — auf dem Fagott: Herr Volkmann; — auf dem Horn: die Herren Fuchs und Horting. Von Fremden traten auf Fräul. *Haase* aus Dresden, Altistin, und Fräul. *Charlotte Fink* aus Leipzig (Pianistin), welche Letztere Tages darauf die Ehre hatte, sich an unserm Hofe hören zu lassen. — *Sinfonieen* hörten wir: 4 von Beethoven No. 1, 6, 8 und 9; 2 von Kalliwoda No. 3 und 5; eine von Spohr (Es), von Mozart (C), von Haydn (Es), von Ries (F), und von Fr. Schneider (E moll). — *Ouverturen:* 3 von Beethoven, zu Leonore No. 1, zu Koriolan und Stephan; 2 von Mendelssohn, 2 von Fr. Schneider, eine von K. M. v. Weber, Winter, Kalliwoda und A. Romberg. — Unser Orchester besteht aus 46 Angestellten und 16 Nichtangestellten.
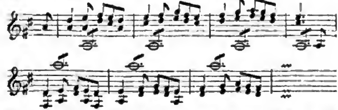
Unsere *Oper* setzte die Böttnersche Gesellschaft mit 25 verschiedenen Vorstellungen fort, wovon wir die kleinen Unterhaltungsspiele weglassen. Zur Aufführung kamen: Tankred von Rossini, Belagerung von Korinth, der schwarze Domino von Auber (2 Mal), Maskenball (4 Mal), Puritaner, Romeo und Julie, die Nachtwandlerin von Bellini, Zauberflöte von Mozart (3 Mal), Barbier von Sevilla, Wilhelm Tell von Rossini, Lodoiska von Cherubini (2 Mal), Fra Diavolo von Auber, Räuberbraut von Appel, Postillon von Adam, Czaar und Zimmermann von Lortzing, Schweizerfamilie von Weigl, und Don Juan von Mozart.

Unsere Singakademie zählt 124 Mitglieder, als 32 Soprane, 24 Alte, 33 Tenore und 35 Bässe. Hauptversammlungen waren 40. — Alle diese Anstalten stehen unter *Fr. Schneider's* Leitung, dessen Musikschule im besten Flore sich hält. — In der letzten Zeit versuchte sich Fräul. *Rust* als Adalgisa zwei Male auf dem Theater so, dass es wünschenswerth ist, sie möchte ihr

Talent dem Theater zuwenden. Der Gesang nahm sich trefflich aus, und über ihr Spiel waren Alle erfreut, da sich schon in der zweiten Vorstellung grosse Fortschritte zeigten. Sie bewies entschiedenes Talent.

Die pyrenäischen Gebirgssänger.

Dresden, den 15. März. Die Franzosen können nun einmal die Charlatanerie nicht lassen! Trotz der ellenlangen und ellenbreiten Anschlagezettel erwartete man nur einfache Volksweisen, wie sie ein Hirtenvolk singt, vielleicht etwas ähnliches mit dem Jodeln der Tyroler, da in der That die pyrenäischen Hirten — wie leicht begreiflich — etwas Aehnliches haben sollten. Das Programm dagegen kündigte Gesänge und Lieder, ja ein Hirtengedicht und Nazionallied vorgetragen von vierzig pyrenäer Gebirgssängern an und in demselben stand folgende Notiz: Zur Nachricht. Die Musik zu den Sammlungen 1, 2, 3, 4, 5, 6 ff. enthaltend Gebirgschoräle, Hymnen, Cantiques, Tyroliennes, Barcaroles und Boleros, Hirtengedicht und Nazionallied, komponirt von Mr. Alfred R. de P., Direktor der 40 Bergsänger, ist zu haben in Paris u. s. w. Nach dem angeführten Namen sieht man schon, dass dies keine pyrenäischen Hirten- oder Volkslieder sind, was dem Interesse unseres Bedünkens schon sehr schadet. Genug, die vierzig Männer und Kinder zogen, alle in blauer Blouse, rothen Binden und weissen Pantalons unter Vortragung der heiligen Fahne (wie kommt die zu den Hirten in den Pyrenäen?) paarweis mit militärischem Schritt und Haltung über die Bühne und stellten sich in einem Halbkreis um die heilige Fahne, auf welcher übrigens paix aux beaux arts (?), Religion und in der Mitte Conservatoire de chant de Bagneres de Bigorre stand. Auf ein Signal mit einer Pfeife, salutirten sie, militärisch an die Mützen greifend, auf einen zweiten Pfiff begann der Gesang. Diesem ging eine Ankündigung vorher, die ein Mann mit einer abscheulichen Stimme, wie wir sie hier etwa in einer Schenke von einem herumziehenden Bänkelsänger hören, abplärrte, worauf der Chor anhob. Die Komposizion ist im neufranzösischen oder neuitalienischen Styl, übrigens gar nicht ohne Wirkung, auch mitunter melodiös, nur nicht was man original nennt, nur einem Volke oder einer Völkerschaft angehörig. Der Komponist liebt sehr folgende Stellen, die er auch häufig anbringt:



Dass das beliebte Rataplan auch eine grosse Rolle spielt, lässt sich bei französischen modernen Komponisten erwarten. Und in der That wird es manchmal einen ganzen Satz hindurch als harmonische Unterlage gebraucht, wo dann das unaufhörliche plan plan lästig wird. Die falschen Oktaven, die bei dieser Gelegenheit zwischen Ober- und Unterstimmen zum Vorschein kamen, fallen vielleicht mehr den Sängern als dem Komponisten zur Last. Die Ausführung ist in Hinsicht auf Takt und Ensemble ohne Fehler, eben so ist Beobachtung des Piano und Forte vortrefflich, worauf auch ein grosser Theil der Wirkung beruht. Die Stimmen an sich in qualitativer Hinsicht schlecht und keine einzige bedeutende darunter, und namentlich ist der Gesang des Vorsängers ein wahres Blöken zu nennen. (?) Ja, wird man sagen, sie geben sich auch nicht für Kunstsänger. Sehr wohl, aber was sind sie denn alsdann, da sie keine eigentlichen Volkslieder singen? Und da sie sich nach der Inschrift ihrer Fahne als Eleven des Conservatoire de chant à Bagneres nennen, so gibt dies einen wunderlichen Begriff von diesem Institut. Die Choräle, wir wissen nicht ob sie alten oder neuen Ursprungs sind, da die katholische Kirche eigentliche Choräle nicht kennt, waren gut vierstimmig geschrieben und wurden in Zeitmaass und Beobachtung der Nüançen sehr gut vorgetragen, aber mit dem Gesang von Chorälen und Motetten des Thomanerchors in Leipzig oder der Kreuzschule in Dresden weder in Hinsicht der Ausführung noch der Schönheit der Stimmen nur von fern zu vergleichen. Kein einziger so heller, silberner Sopran, oder ein so weicher Tenor wie man sie in den angeführten Sängerchören so oft hört. Es muss noch erwähnt werden, dass manchmal Stellen vorkamen, die wie Klänge eines Volksliedes tönten. Ob nun der Komponist diese Stellen erfunden, oder ob er wirklich nazionale Gesangphrasen zum Grunde gelegt hat, kann Referent freilich nicht entscheiden. Von den Texten sind nur zwei in provenzalischer Mundart, die übrigen alle rein französisch. Die Sänger fanden hier viel Beifall, ja sie kamen sogar, nachdem sie schon abgereist waren, auf Verlangen wie sie sagten, von Meissen wieder zurück. Kein Wunder! wir gutmüthigen Teutschen sind nun einmal blinde Verehrer alles Ausländischen, wenn wir auch dasselbe daheim weit besser haben können, ohne dass es uns einen Groschen kostet. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass es sehr zu bedauern ist, dass die Stiftungen, kraft deren der Chor der Kreuzschule vor den Häusern gewisser Familien des Abends bei Fackelschein Motetten singen musste, immer mehr in Abnahme kommen und diese Gesänge nur noch bei Sterbefällen gehört werden. Noch vor zwanzig Jahren hörte man den schönen Chor der Kreuzschüler oft des Abends in den Strassen und die Leute versammelten sich in zahlreichen Gruppen und horchten aufmerksam zu. Ja, die selige Königin Therese liess bisweilen diesen Chor sich unter ihren Fenstern im Palais versammeln und hörte dem herrlichen Gesange zu. *K. B. v. Miltitz.*

Kunstfrage an Kenner und Sachverständige des Orgelbaues zur Förderung dieser Kunst.

Ist es wohlgethan und durchgängig zweckmässig, so wie einer beabsichtigten vollen Wirkung eines Orgel-

werks entsprechend, unter andern grössere *Hauptstimmen*, als: Prinzipal 16 Fuss u. s. w. auf eine *Manuallade* zu setzen? *) Oder, wäre es nicht besser, sich mehr an Stimmen von 8 Fuss zu halten, und jene lieber in's Pedal zu nehmen? **)

Bei den Fortschritten der Kunst in unserer Zeit, die nicht ohne Einfluss auf den Orgelbau bleiben konnten, scheint dennoch ein gewisses Dunkel und Ungewissheit über die genauen Verhältnisse und die Wirkung der verschiedenen Stimmen zu einander noch zu schweben. Die in der Anmerkung erwähnte Thatsache führte Einsender zu folgender, ihm nicht unwichtig scheinender Mittheilung an dieser Stelle. Nun ist zwar im Allgemeinen das bekannte Normalverhältniss von 1, 2, 4, 8, 16 bis 32 Fuss in den Orgelstimmen bisher beim Neubau grosser oder kleiner Orgeln, wie es sich thun liess, beachtet und berücksichtiget worden; doch können Erfahrung und Gehör Manchen überzeugen: wie in der oder jener Orgel sich das rechte Verhältniss der Stimmen zu einander gleichwohl nicht gehörig herausstellt, und diese nicht immer der beabsichtigten Wirksamkeit entsprechend sind. Aeussere zufällige Ursachen, als: ein zu geringes Honorar für den Orgelbauer, und darum eine minder befriedigende ungenügende Arbeit, untaugliche Materialien u. s. w. mögen hier in dieser Hinsicht unbeachtet bleiben. Nur auf einen Hauptpunkt wollten wir verweisen und ein *tieferes Eingehen* auf das *Stimmenverhältniss* in einer Orgel veranlassen, um denkende Künstler zu einer nähern Prüfung des Gegenstandes und damit zugleich auch zu einer gewonnenen, wünschenswerthen und einleuchtenden Mittheilung darüber zu führen.

Den 8. März 1841. *D. Rebs.*

*) Ein Bedenken darüber erneuerte sich im Einsender unlängst bei der Durchsicht des neuesten Orgelmuseum (Jahrgang 8), insbesondere der darin befindlichen Disposizion der Orgel in Zschopau (mit 33 Stimmen) und Prinzipal 16 Fuss im Manual. Wie? hat jene Orgel wohl die ganze Tonfülle und das rechte Verhältniss der Stimmen unter sich? Und weicht im bestehenden Falle nicht etwa die innere Konstrukzion der Manuallade, wenigstens in etwas, von der gewohnten Weise ab?

**) Früher und vor Jahren schon wurde die Aufmerksamkeit des Einsenders auf diesen, wie ihm scheint, nicht unwichtigen Gegenstand gerichtet. Es war in einem interessanten Gespräche mit seinem Freunde, einem damals noch lebenden ungemein thätigen und tiefblickenden Künstler, auch früher gewesenen Orgelbauer S. Dieser erzählte ihm unter andern: „wie der Neubau der Orgel in der Stadtkirche seines Wohnorts in W., der Trefflichkeit der Bearbeitung der Stimmen und des Ganzen ungeachtet, dennoch im Einzelnen nicht genüge, indem es dem Orgelwerke zwar nicht für etwa 18, wohl aber für 48 — 54 Stimmen an Volltönigkeit, Kraft und Fülle mangele.“ Mehrere dorthin zur nähern Untersuchung und Prüfung dieses Missverhältnisses berufene Sachverständige hatten aber, wie es scheint, neben manchen und nicht unwahrscheinlichen mitwirkenden Angaben dennoch den eigentlichen tiefern Grund desselben nicht auffinden und zu einem festen Resultate darüber gelangen können, bis zuletzt auch S. darüber Auskunft zu geben veranlasst wurde, welcher sich dahin erklärte: „dass auf der Manuallade 1) zu viel Stimmen vorhanden, 2) dabei ein 16füssiges Prinzipal sei, welches 3) bei den ohnehin zu engen Kanzellen den übrigen kleinern Stimmen den Wind raube, so, dass diese ermatten müssten.“ Ueberhaupt aber, war seine Meinung, müsse man 16füssige Stimmen „lieber in's Pedal als Manual bringen,“ um diesem und jenem eine gleiche Tonfülle zu gewähren; eine Maxime, die der ehemals so berühmte Pianoforte- und Orgelbauer Andreas Stein, der Lehrmeister S.'s, in Augsburg, bei seinen Orgelwerken befolgt haben soll. Ueberdies, setzte er beiläufig hinzu, sei des wackern Meisters Stein höchste Sorge und emsigster Fleiss darauf gerichtet gewesen, dass die einzelnen Stimmen auch die eigenthümliche Tonfülle erhielten, also: Posaune, Trompete, Oboe, Flöte, Fagott, wie Posaune, Trompete u. s. w. in der Wirklichkeit und täuschend ähnlich klingen, was — freilich in manchen Orgelwerken bis jetzt ein noch unerreichtes Ziel — gewiss aber in der Orgelbaukunst der höchste Triumph derselben ist.

Mit Rücksicht auf obiges Urtheil von S. ist bei erfolgter Reparatur der Orgel in W. das Nöthige abgeändert worden, so dass diese seitdem einen schönen und vollen Klang erhalten hat. *Der Einsender.*

Literarisches.

Wir haben in No. 5 dieses Jahrganges über die neue Notenschrift des Herrn *Em. Gambale* das Nöthige mitgetheilt. Auch in Italien ist ein Aufsatz über diesen Gegenstand von *P. Luigi Malvezzi* erschienen (im Cosmorama pittorico), woraus wir die Hauptsachen ausheben. Der Verfasser nimmt es für den Beweis eines schon längst gefühlten Bedürfnisses einer musikalischen Reform, dass 1701 Sauveur das System des Guido von Arezzo (was ihm freilich nicht angehört) zu vereinfachen suchte, später Rousseau u. A. Er hält es für löbliche, aber unvollkommene Versuche, die der Genius Italiens übertroffen habe; nicht dadurch, dass er das alte System verbesserte, sondern ein neues brachte, unabhängig von jedem bisher empfangenen Gesetz. Er gründet sein System auf die 12 (chromatischen) Töne, wofür er nur die nöthigsten Zeichen annimmt, um gleich in der ersten Lekzion zu lernen, wie man sie alle auf dem Papiere bezeichnet; in der zweiten, wie die Entfernungen ausgedrückt werden, in welchen sich die Töne befinden können; in der dritten, wie man ihren verschiedenen Werth (der Dauer) bezeichnen kann. — Alle früheren Vereinfachungssysteme waren nur für den Gesang anwendbar und nur für den einfachsten: das neue ist für alle Musik ohne Ausnahme. Das Partiturenschreiben und Lesen wird dadurch erleichtert. Auch auf Harmonielehre wird sich dies erstrecken (die wir noch zu erwarten haben). Das Ziel, wornach die Vorgänger strebten, wird nun als erreicht angenommen, weil sich mit dieser neuen Notenschrift auch das Verworrenste darstellen und vereinfachen lasse. Indem Gambale drei Linien und zwei Zwischenräume, dazu blos drei Zeichen für die Töne, ihre Verlängerung und ihr Aufhören annimmt, verwirft er die Schlüssel, Tempi, Taktstriche, musikalischen Figuren, Pausen, Versetzungszeichen jeder Art, die grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervalle, wodurch sich folglich das Studium der Musik sehr erleichtert, — so dass man in wenigen Stunden Noten lesen und ihre Verhältnisse schneller übersehen lernt. Dennoch bietet die neue Methode Alles, was uns die alte schwerfälliger gewährt, bietet auch noch den Vortheil, dass durch die neuen Zeichen das Lesen des Fallens und Steigens der Töne ganz wegfällt (das möchte

Manchen weniger gut vorkommen) und folglich die in der Musik so wichtige Kenntniss der Intervalle auf den ersten Blick zu lernen sei (was uns erst eine noch nähere Bekanntschaft lehren muss).

Der Verfasser dieses Aufsatzes findet es wünschenswerth, Herr Gambale möchte seinen neuen Modellen die Originalnotenschrift vorausgeschickt haben der Vergleichung wegen (das haben wir in No. 5 unserer Blätter gethan). Darum wird von dem Herrn Malvezzi noch der Anfang des Galopps von Liszt nach den alten und neuen Notenzeichen beigefügt, worauf ein lebhaft ausgesprochener Wunsch folgt, es möge das neue System nach Verdienst über alle Hindernisse der Bequemlichkeit, die sich vor Erlernung eines Neuen scheut, des Vorurtheiles oder auch wohl des Neides siegen. Jeder, der sich für solche Dinge interessirt, wird wohlthun, diese Beschreibung mit der unsern, in No. 5 gelieferten, zu vergleichen. Uebrigens sind wir begierig, zu erfahren, wie weit die Musikwelt sich zum thatsächlichen Antheil bewegen lässt. —

Feuilleton.

Berlin. Am 21. Februar veranstaltete Herr Musikdirektor *Lecerf* ein Konzert für die Armen. Am glänzendsten zeigte sich darin die vom Konzertgeber trefflich ausgebildete Sängerin, Fräulein *Withuhn*, welche 1839 ihre erste Anstellung an der hiesigen königl. Oper fand, 1840 am Stadttheater zu Stettin mit dem glücklichsten Erfolge erste und zweite Partieen sang und im April d. J. ihr Engagement bei dem Nazionaltheater zu Frankfurt a. M. antreten wird. Sie hat sich von hier nach Hamburg begeben, wohin die glücklich begabte und tüchtig ausgebildete Sängerin zu drei Gastvorstellungen berufen wurde. Eine zweite noch in der Bildung unter Lecerf's Anleitung begriffene Sängerin, Fräul. *Balke* berechtigt durch ihre schöne, wenn auch noch nicht so kraftvolle Stimme zu schönen Hoffnungen. Unter Anderm erfreute uns auch die schöne und tüchtig ausgebildete Altstimme der Dem. *Harting* in einem Terzett aus Romeo und Julie von Bellini, welches sie mit den Herren Deichmann und Tegner schön und kräftig vortrug.

Vier holländische Kompanisten, *van Bree*, *Bertelmanns*, *Hanssens* und *Verhulst* sind von der Akademie der heiligen Cäcilie in Rom zu ihren Mitgliedern ernannt worden.

Am 15. Februar führte zu Darmstadt der dortige Musikverein in Verbindung mit der grossherzoglichen Hofkapelle Händel's Messias zum Besten der durch die Ueberschwemmungen Beschädigten unter grosser Theilnahme würdig auf.

Donizetti's verletzte, in Paris zuerst gegebene Oper: *Die Märtyrer* ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden, welcher zum Theil auch der trefflichen Szenerie, den glänzenden Dekorazionen und Kostümen galt. Am meisten zeichnete sich unter den Darstellern Herr Warda (Polyeuctes, Hauptrolle) aus; nächst ihm Mad. Walker und Herr Reichel.

In Wiesbaden ist *Julius Benedict's* romantische Oper: Die Warnung der Zigeunerin (*The Gipsy's Warning*), teutsch bearbeitet von Karl Gollmick, mit Beifall aufgeführt worden.

Drittes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 7. Februar 1841). Sinfonie von Haydn (Bdur); — Chor aus Händel's Samson; — Arie aus Händel's Oper Rinaldo (Mad. Viardot-Garcia); — Chor aus Händel's Alexanderfest; — Arie aus Händel's Oper Scipio (Mad. Viardot); — neues Sextett für Pianoforte und Bogeninstrumente von H. Bertini (die Pianofortepartie von dem Tonsetzer selbst gespielt); — Arie von Mozart (Mad. Viardot); — grosse Szene des Thoas und der Szythen aus Gluck's Iphigenie in Tauris.

Dem. *Kathinka Heinefetter* (die jüngste der Schwestern Heinefetter) ist nun an der grossen Oper zu Paris definitiv angestellt, zunächst auf zwei Jahre; der Gehalt beträgt das erste Jahr 16,000, das zweite Jahr 20,000 Franken — dazu drei Monate Urlaub.

Levasseur ist zum Professor der lyrischen Deklamazion am Pariser Konservatorium der Musik ernannt worden. (Diese Stelle bekleidete früher der berühmte Sänger Adolph Nourrit; seit dessen Tode wurde sie interimistisch von seinem Bruder August Nourrit verwaltet.)

Am 7. Februar wurde zu Paris Halevy's Guido und Ginevra zum *einundvierzigsten Male* bei sehr vollem Hause gegeben.

Prudher ist zum Direktor des neu errichteten Konservatoriums der Musik zu Toulouse ernannt worden. Seine Besoldung hat der Staat auf sein Budjet übernommen.

Nach Privatbriefen aus *Kopenhagen* hat *Franz Prume* dort eine Aufnahme gefunden, wie sie in solchem Maasse wohl selten einem Virtuosen zu Theil geworden sein dürfte. Ausser zwei Konzerten bei Hofe gab Prume drei Konzerte im überfüllten Theater zu doppelt erhöhten Preisen (das erste am 27. Dezember 1840), und dann, auf allgemeines Verlangen, noch zwei andere in der grossen königlichen Reitbahn, und obwohl der Eintrittspreis hier sehr bedeutend war (ein Billet kostete einen Spesies), betrug die Anzahl der Hörer doch beide Male über 3000. Das letzte Konzert fand am 13. Februar statt. — Seit der *Catalani* hat kein Künstler in Kopenhagen solches Aufsehen erregt.

In der Wiener Karlskirche soll ein Denkmal für Gluck, Mozart und Haydn errichtet werden; der dortige Musikverein wird zu diesem Zwecke ein Konzert veranstalten.

Zur Vervollständigung der Nachricht über Karl Maria von Weber's Begräbniss in London (s. Feuill. S. 157) ist aus den von Ado. Schäfer redigirten Sächsischen Vaterlandsblättern Folgendes zu bemerken. Gleich nach Weber's Tode bildeten seine Verehrer, darunter Moscheles, Braham, George Smart, ein Comité zur Errichtung eines Denkmals; die Comité-Mitglieder, zwölf an der Zahl, beschlossen, die Garantie für die Kosten zu übernehmen. Leider konnte dies Denkmal in der St. Paulskirche oder Westminster-Abtei keinen Platz finden, da Weber Katholik war; man wählte daher die Moorfields-Kapelle. Weber's sterbliche Ueberreste liegen in einem zinnernen Sarge, der, fest verlöthet, von einem zweiten hölzernen umschlossen ist. Letzterer war ganz mit Sammet überzogen und auf dem Deckel eine grosse Metallplatte eingeschlagen, welche Weber's Wappen und folgende Inschrift führt: Hic iacet | Carolus Maria Freiherr | von Weber | Noper | Praefectus Musicorum Sacelli Regii | apud Regem Saxonum. | Natus urbe Eutin, | inter Saxones | Die XVI. Decembris MDCCLXXXVI. | Mortuus Londini | Die V. Junii MDCCCXXVI. | Anno quadragesimo | Aetatis suae. (Die von uns S. 157 mitgetheilte Platte mit englischer Aufschrift ist also jedenfalls erst später angebracht worden.) Die Beisetzung in dieser Kapelle erfolgte am 21. Juni 1826, es wurde dabei ein Todtenamt gehalten und Mozart's Requiem aufgeführt. —

Uebrigens hat die königliche Kapelle zu Dresden bereits Einleitungen getroffen, „dass offizielle Nachricht über die Sachlage und alle einschlagende Umstände nach Dresden zur öffentlichen Kenntniss gelangen.“ — Jüngst gab die Dresdner Liedertafel ein Konzert, dessen Ertrag zu den Kosten von Weber's Translazion bestimmt ist.

Ueber die musikalischen Kräfte zu Frankfurt am Main werden folgende Mittheilungen gemacht: Das Museum zählt 683 Mitglieder, der Kunstverein 1019, die Cäciliengesellschaft 146, der Liederkranz 111, der Verein für Instrumentalmusik 189, die Liedertafel 69, der Orpheus 54, der Verein für Vokal- und Instrumentalmusik 100.

Ankündigungen.

In unserem Verlag sind erschienen:

Mozart's Opern für das Pianoforte ohne Worte eingerichtet.

	Thlr.	Ngr.
Don Juan, arrangirt von E. F. Richter	3	—
Figaro's Hochzeit, arrangirt von F. L. Schubert	3	—
Titus, arrangirt von E. F. Richter	2	—
Die Entführung aus dem Serail, arr. von F. L. Schubert	2	20
Così fan tutte, arrangirt von F. L. Schubert	3	—
Idomeneo, arrangirt von E. F. Richter	3	—
Die Zauberflöte, arrangirt von E. F. Richter	2	15

Liszt, F. Mendelssohn's Lieder für das Pianoforte übertragen.

	Ngr.
Nº 1. Auf Flügeln des Gesanges	10
- 2. Sonntagslied	7½
- 3. Reiselied	12½
- 4. Neue Liebe	10
- 5. Frühlingslied	15
- 6. Winterlied. Suleika	10

Potpourris für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern.

	Thlr.	Ngr.
1. **Adam, Ad.,** Regine	—	20
2. **Bellini, V.,** Die Nachtwandlerin	—	20
3. **Donizetti, G.,** Marino Faliero	—	20
4. **Adam,** Postillon von Lonjumeau	—	20
5. **Benedict,** Der Zigeunerin Warnung	—	20
6. **Adam, Ad.,** Zum treuen Schäfer	—	20
7. **Bellini, V.,** Die Puritaner	—	20
8. **Adam,** Der Brauer von Preston	—	20
9. **Herold, F.,** Der Zweikampf	—	20
10. **Donizetti, G.,** L'Elisire d'amore	—	20
11. **Bellini, V.,** Beatrice di Tenda	—	20
12. **Marliani,** La Xacarilla	—	20
13. **Bellini, V.,** Il Pirata	—	20
14. **Adam, A.,** La reine d'un jour	—	20
15. **Bellini, V.,** Norma	—	20
16. **Lobe, C.,** Die Flibustier	—	20
17. **Herold,** Marie	—	20
18. **Adam, A.,** Die Schweizerhütte	—	20
19. **Donizetti, G.,** Belisario	—	20
20. **Meyerbeer,** Robert der Teufel	—	20
21. **Cherubini,** Ali Baba	1	—
22. **Halevy,** Guido und Ginevra	1	—
23. **Meyerbeer,** Die Hugenotten	1	—
24. **Bellini,** Romeo und Julie	—	25
25. **Donizetti,** Lucrezia Borgia	—	25
26. **Halevy,** Die Dreizehn	—	25
27. **Lortzing,** Czaar und Zimmermann	—	25
28. **Auber,** Der Feensee	—	22½
29. **Bellini,** Die Unbekannte	—	15
30. **Marschner,** Falkner's Braut	—	15
31. **Auber,** Die Stumme	—	20
32. **Beethoven,** Fidelio	—	20
33. **Lortzing,** Hans Sachs	—	20
34. **Thomas,** Der Blumenkorb	—	20
35. **Donizetti,** Les Martyrs	—	20
36. ——— Anna Bolena	—	20
37. ——— Lucia di Lammermoor	—	20
38. **Kreutzer,** Nachtlager von Granada	—	20
39. **Auber,** Gustav oder der Maskenball	—	20
40. **Rossini,** Wilhelm Tell	—	20

Leipzig, im März 1841.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden ist so eben in Commission erschienen:

Klengel, A. A., Les Avant-coureurs. Exercices pour le Piano contenant Vingt-quatre Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues. Prix 2⅓ Thlr. netto.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, F., 4 Morceaux brillants et fac. pour Piano. Op. 68, No. 1 Petite scène suisse, No. 2 Cantabile et Rondino, No. 3 Rondo à la Turca, et No. 4 Rondino à la Polacca.

Döhler, Th., Bagatelle à la Valse pour Piano sur Lucia di Lammermoor.

Halevy, Les cendres de Napoleon, marche funebre transcrite pour Piano par E. Wolff.

Heller, St., 2 Impromptus pour Piano sur une melodie de Reber. Op. 20.

Lemoine, H., 2 Bagatelles pour Piano sur l'Opéra les Martyrs.

— — Petites récréations musicales pour Piano, choix de 96 morceaux pour les petites mains. Cah. 5, 6, 7 et 8.

Musard, Galops des Trompettes pour Piano.

— — Le cocher de cabriolet, la Vestale de Mercadante, Beatrice di Tenda, 3 Quadr. de contred. pour Piano.

Rosenhain, J., Romances sans paroles pour Piano, 2me suite. Op. 30.

Wolff, E., Fantaisie brill. pour Piano sur Lucretia Borgia. Op. 41.

— — Les charmes de Salon, 2 Fantaisies brill. pour Piano. Op. 42, No. 1 sur Parisina, No. 2 sur Roberto Devreux.

— — 3 Fantaisies brillants pour Piano sur l'Opéra la Favorite. Op. 43. No. 1 à 3.

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.
Unter Mitwirkung
von
Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten
herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
Grossh. Bad. Hofmusikdirector.
Erster Band. Erstes Heft.
gr. 8. elegant geh. 48 Kr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.
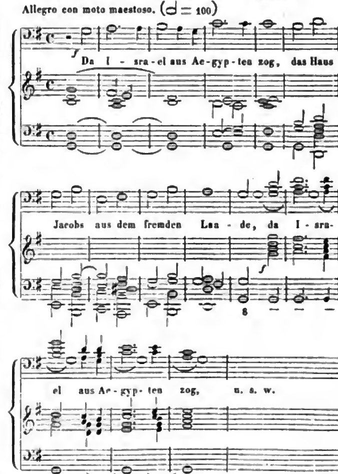
Den 7ten April. № 14. 1841.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der 114. *Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester.* Op. 51. Partitur. Preis 3 Thlr.; Orchesterstimmen: 2½ Thlr.; Singstimmen: 1⅓ Thlr.
Der Klavierauszug dieses Psalms: Preis 2⅓ Thlr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser neue Psalm dieses gefeierten Komponisten ist bereits von dem Herrn Korrespondenten, welcher seit der 48. Nummer d. Bl. 1839 die Berichte über das Leipziger Musikwesen zu übernehmen die Güte hatte, in der zweiten Nummer des vorigen Jahrganges S. 26 ausführlich besprochen worden, worauf wir verweisen, ohne uns eine genaue Darstellung eines Werkes zu versagen, das sich die lebhafteste Theilnahme der Hörer gewann. Man weiss schon, dass das ganze Tonstück nur aus Chören besteht, was dem Gehalte des Textes entspricht, der den freudigen Erregungen hoher Erinnerung eines ganzen Volks geheiligt ist, dem Andenken an den Auszug aus Aegypten, der Israel zum Heiligthum Jehovah's erhob. Der ganze Psalm hat sich einzig in das grosse Moment versenkt, wo Juda zu einem freien Volke wurde, das in theokratischer Regierung seinen Segen finden sollte. Dichterisch wunderbar, in alterthümlicher Kraft eines Hirtenvolks wird die Erinnerungsfeier, als geistiges Paschafest, durch den Antheil, den die Elemente selbst an jener Weihe nehmen, in's versinnlicht Erhabene gezogen: das Meer weicht vor ihnen zurück und die Berge hüpfen wie die Lämmer. Und dies Alles durch die Kraft der Hilfe des Herrn, der das Haus Juda zu seiner Herrschaft auserwählte. Diese grossartige Einfachheit der Erzählung, in welche die ganze Natur jubelnd und gehorsam dem Winke der Stärke einstimmt, als wäre sie verwandelt, hat die tiefste Freudigkeit so vollkommen in sich, dass jedes Wort ihrer Erwähnung ein Ueberfluss heissen müsste, der, dem einfachen Ganzen zuwider, es nur matter machen würde, da die ganze beschreibende Vergegenwärtigung des Anfangspunktes ihrer Volksfreiheit nur aus jener Freude hervorblühen konnte, die nicht Einem, sondern der gesammten Volksmasse angehören muss. Darum ist es sachgemäss, dass Alles in Chormassen ohne Unterbrechung von einer Erinnerung zur andern schreitet. Eben so ist es im Wesen des Inhalts begründet, dass die vier Männerstimmen in unisoner Eintracht, nur wenig und einfach von den Streichinstrumenten, Klarinetten und Fagotten harmonisirend begleitet, den ersten Chor allein beginnen:



Der unisone und choralmässige Anfang liegt also hier im Wesen der Sache, die ihm seine Begründung gibt. Das wiederholen wir darum, weil seit längerer Zeit dergleichen Chorabschnitte modisch geworden sind, wodurch sich Anfänger in der Komposizion, finden sie auch hier ein solches Beispiel, leicht verleiten lassen könnten, solchen Gängen zu allgemein und ohne gehörige Unterscheidung eine besonders wirksame Schönheit zuzuschreiben und in Anwendung derselben zu weit zu gehen. Es ist aber nicht die Mode an sich, sondern es ist der rechte

oder unrechte Gebrauch derselben, der sie löblich oder verwerflich macht, so dass es überall heissen muss: „Soll's taugen, Lern's brauchen.“ Die blose Nachahmung sowohl des beliebt Gewordenen als des Seltenen und Ungewöhnlichen macht nichts gut, sondern das Eindringen in das Wesen des gerade vorliegenden Falles. Denn die Natur der Dinge hat ihr sicheres Gesetz, dessen Befolgung ohne Rücksicht auf Mode und Nichtmode stets gleich gut bleibt. — Von dem halben Taktschlage an, wo die Männerstimmen harmonisch eintreten, gesellen sich auch die vier weiblichen Stimmen in der Gegenbewegung so hinzu, wie es die rechte Hand der Begleitung anzeigt, denn die Instrumentirung dieses ersten Chores besteht bis auf wenige durchgehende Töne in verstärkenden Verdoppelungen der Gesangstimmen, auch da, wo das ganze Orchester thätig ist, welches natürlich bei dem Eintritte des Achtstimmigen in voller Stärke hineintönt. Dieser achtstimmige Gesang wird durch zehn Takte lang, mit einigen eingeschoben siebenstimmigen Akkordverbindungen, fortgeführt. Dann tragen die weiblichen Stimmen, nur von den Streichinstrumenten harmonisirt, folgenden unisonen Satz vor:



Dieser wird vom vollen Chore in vier Takten beantwortet, worauf die Stimmen in verschiedenem Wechsel und einigen Imitazionen vierzehn Takte sich mischen. Auf S. 6 tritt eine Zeit lang im imitatorischen Aufbau die vierstimmige Gesangordnung ein, so dass beide Bässe, Tenore, Alte und Soprane zusammengehen und dann bald mehr- bald wenigerstimmig wieder aus einander treten, wobei sich die verschiedenen Stimmen öfter durchkreuzen und zuweilen in sogenannt verdeckte Oktaven springen.

Diese genaue Beschreibung des in möglichster Gesangvollstimmigkeit einfach angelegten und gehaltenen Chores steht allerdings zunächst um der Wesenheit des Satzes willen, dann aber auch noch, um zum Besten nicht weniger junger Komponisten an einem wirksamen Beispiele eines gefeierten Tonsetzers über das Realachtstimmige Einiges zum Bedenken zu geben, damit sich Niemand ohne Noth damit quäle und mit aller Qual und Mühseligkeit das Tonstück in übertriebener Realstimmigkeit verderbe, erdrücke, aber nicht hebe. — Man sage, was man will: es geht nicht immer rein achtstimmig aus ganz einfachem Grunde. Der Dreiklang hat nur drei und der Vierklang nur vier verschiedene Töne; Nonenakkorde sind nur zuweilen anzubringen und unharmonische Durchgangstöne gleichfalls, wenn das Ganze nicht über Gebühr umnachtet werden soll. Wie soll man da in Einem fort harmonisch rein achtstimmig setzen können! Auch die Alten haben es nicht gethan im Sinne harmonisch reiner Achtstimmigkeit. Wo sie es aber thaten, da gehört eine ganz eigene Anlage und Zusammenreihung des Satzes dazu, meist so, dass zwei vierstimmige Chöre in einander greifen, sich antworten wie in Antiphonie — oder dass die Stimmen imitatorisch nach und nach auf einander folgen und wieder in rhythmischen Abtheilungen pausiren und dergleichen. — Wo dies aber, dem Sinne des Textes unangemessen, nicht geht, wo ein einfacherer Volksgesang vorzuziehen ist oder vorgezogen wird, da ist auch schlechthin das reinharmonisch Realachtstimmige nur auf kurze Zeit zu ermöglichen; die Stimmen werden sich zuweilen nothwendig im Einklange oder in geraden Sprüngen auf demselben Ton der Oktave einer anderen Stimme mischen, so dass die reine Achtstimmigkeit unterbrochen wird. Sprechen aber dafür die Thatsachen und der neue Chor gleichfalls, ob er schon häufig den Orgelpunkt und manche verdunkelnde Nebennote anwendet, die im Vierstimmigen gewiss nicht angewendet worden wäre: so wird es wohl mit dem Gesagten seine Richtigkeit haben und es wird immerhin gerathener sein, nichts über die Natur hinaus zu verlangen, also auch vom achtstimmigen Satze nicht zu viel Achtstimmiges zu fordern, nämlich im Sinne echt harmonisch reiner Fortschreitung aller Stimmen, ohne dass sich eine mit der andern durch offenbare oder sprunghafte Oktavenbewegung vermengt.

Der zweite Chor, All. moderato, $\frac{4}{4}$, G moll, gibt in Hinsicht auf die eben besprochene Achtstimmigkeit der Gesangstimmen ganz dasselbe Resultat; die beiden Tenore heben den Gesang unison an, die sechs andern Stimmen nehmen zur Hälfte unison und in der andern Hälfte den Gesang dreistimmig auf; die Tenore singen darauf abermals unison vor, was die anderen Stimmen völlig unison wiederholen; dann wird der Satz in imitatorischer Folge vierstimmig bis zum letzten Takte auf S. 17, von wo er drei Takte lang möglichst vollstimmig wird, in das Vierstimmige zurückkehrt bis S. 21, wo er nach zweistimmigen Imitazionsfolgen, welche drei Takte hindurch in einandergreifen und im vierten sich in Vereinigung abschliessen, mehrstimmiger wird, worauf sich der unisone Anfang getheilt erneuert und einen unisonen, ganz einfachen Schluss in vier Takten zusetzt. Ueberall ist der Gesang einfach, in gleichmässiger Bewegung, syllabisch, ohne sich auf Figuren einzulassen, was auch hier in jeder Hinsicht völlig zweckwidrig wäre. — Nun erfordert aber der Inhalt dieses Chores, wenn er durch die Musik verstärkt vor die Sinne geführt werden soll, eine unruhigere Bewegung, als sie der Gesang zu geben sich berechtigt fühlen könnte. In allen solchen Fällen übernimmt die Begleitung der Instrumente, was der Gesang unausgesprochen lässt; sie wird dadurch nicht blos zu einer Malerin, sondern selbst zu einer Ergänzerin durch neue Gestalten, die sie den Hauptgruppen zugibt. Es wird also dadurch nicht nur jener hellere Farbenschimmer, jener Glanz, der so viel Gefälliges hat, über das Ganze verbreitet, sondern auch noch eine grössere Fülle, die mindestens dem Ohre schmeichelt und, wenn es recht ist, selbst noch einen vermehrten Gedankenreichthum in die Seele spielt. Es ist dies die musikalische Malerei, die oft so unvermeidlich ist, dass sie, auch nach manchen Besprechungen derselben, immer noch eine ganz besondere Beachtung verdient. Hier haben wir nur zu zeigen, wie sich der Komponist dieses Psalms derselben bediente. Zu klarerer Einsicht

setzen wir den Anfang dieses Chores in Noten her, woraus der Verlauf des Satzes, mit Worten beschrieben, vollkommen deutlich wird.

Allegro moderato (♩ = 116.)

Das Violinen. Fagotte und Bratsche. p p Vcello.

Meer sah und floh, der

Jor - dan wandte sich zu-
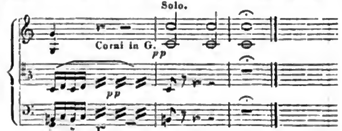
unisono

rück. Das Meer sah und

8va Blasinstr.

floh; der
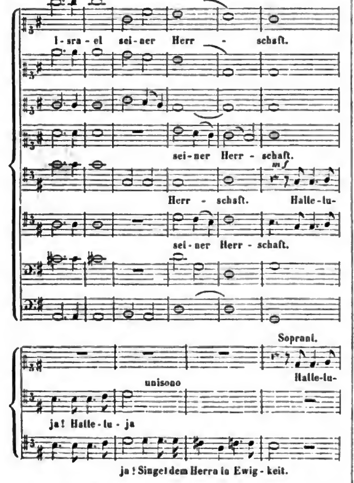
Diese hier angegebenen Beweggungsreiben der beiden Fagotte und der Viola, dann der Violinen und des Violoncells, erst mit den einfachen und kurzen Harmonieschlägen der übrigen Streichinstrumente, dann mit den harmonisirenden Akkorden der aushaltenden Bläser, wechseln in den angezeigten Instrumenten ab, lassen noch die vier Streichinstrumente von Zeit zu Zeit unison zusammentreten mit eingewebten Theilungen derselben, so dass sie sich die Figuren abnehmen. Beim Unisono der Sänger harmonisiren fortwährend die Instrumente, am Meisten die Bläser, oder sie verstärken einfach den harmonischen Gesang bis zum Ende, das in G dur, kadenzirt mit dem Sextenakkorde von As dur, genommen und durch folgende Verlängerung wirksam gehoben wird:

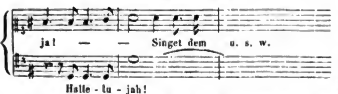


Anlage und Ausführung sind demnach einfach; selbst die Figurazionen sind nicht verwickelt, wohl aber vom Inhalte des Chores bedingt, wenigstens rathsam und die Wirkung hebend. Durch diese in sich gerechtfertigte Malerei eines Theiles der Instrumentazion wird jedoch der vortheilhaft schlicht gehaltene Gesang noch keinesweges dramatisch, will und soll es auch nicht sein: es wäre denn, man nähme jede nicht blos erlaubte Versinnlichung eines Inhaltes schon für ein Dramatisches, wodurch der Chor doch jedenfalls aus seiner Sphäre in eine andere zum Nachtheile der ganzen Haltung versetzt würde. Man würde aber damit das Dramatische in zu weiter Bedeutung und deshalb nicht bestimmt genug fassen.

Unmittelbar stimmen die Sänger ohne alle Begleitung in Es dur, $^3/_4$, Grave (♩ = 66) möglichst vollstimmig, ohne jedoch das Realachtstimmige ohne Unterbrechung zu halten, was den einfachen Gang des Gesanges nur getrübt haben würde, wenn er nicht in zwei eigentliche Chormassen getheilt werden sollte, was nicht Absicht war, die Worte ganz leise an: „Was war dir, du Meer, dass du flohest?" u. s. w. Der Kontrast des Alleingesanges mit dem eben vorher beschriebenen Chore verfehlt seine Wirkung nirgend, wenn er nicht zu lang ausgesponnen wird, was hier nicht der Fall ist. Er schliesst in einfacher Vierstimmigkeit in G dur, worauf die Hörner wieder ganz leise ihr *G* zwei Takte lang in dieser Bewegung erklingen lassen: [musical notation] Mit dem letzten Viertel des zweiten Taktes setzen alle Sänger unisono *ff* auf *g* ein: „Vor dem Herrn" und wenden sich auf dem letzten Worte nach *c*, wo sogleich der vierte Chor beginnt: All. maestoso e vivace, $^4/_4$, C dur (♩ = 112), sehr stark instrumentirt, stärker als alles Vorhergegangene; erst hier treten zu den übrigen Instrumenten noch 2 Trompeten, 3 Posaunen und 2 Pauken. Der Mehrstimmigkeitswechsel der acht Chorstim-

men bleibt derselbe, wie früher, nur in veränderter Folge nach Maassgabe der Stellung. In die volle Instrumentazion mischen sich wechselnd Triolen. Der Satz schliesst im Sängerchor unison in Ddur, um den ersten Satz in Gdur zu den Anfangsworten des Psalms zu wiederholen. Hier ergreifen die weiblichen Stimmen den unisonen choralmässigen Einleitungssatz, den früher die männlichen Stimmen sangen, wie er im ersten Notenbeispiele verzeichnet steht; nur dass noch Flöten und Oboen zu den Begleitungsinstrumenten treten. Darauf folgt sogleich, zusammengezogen nach dem Vorbilde der ersten Musikführung, der Nachsatz im vollen Chor, welcher nach vierzehn Takten den Psalmeninhalt mit Folgendem, auch aus dem ersten Satze entnommen, schliesst:





Es hebt nun, wie man aus dem Beispiele sieht, S. 39 eine freie Fuge an, die bis zur 55. S. in reich imitatorischen Wendungen durchgesungen wird, wo die Ermahnung wieder schlicht choralmässig eintritt und auf der letzten Seite 56 die Worte des Psalms noch einmal sich in's Gedächtniss rufen: „Da Israel aus Aegypten zog, da ward Juda sein Heiligthum." — Das ist der Hauptpunkt des ganzen Psalms, an den sich Israel hält wie an einen Fels, gross genug, um in diesem Gedanken den vollsten Jubel laut werden zu lassen und auch musikalisch das einheitsvolle Ganze des Preisliedes abzuschliessen. Es wäre uns daher nach unserer Ueberzeugung lieber, wenn die Einheit des Psalms nicht durch einen ihm fremden Zusatz vom bestimmten Gegenstande ab in's Allgemeine gezogen worden wäre. Der Psalm will offenbar nichts Anderes, als den einen grossen Gedanken, für welchen sich selbst die leblose Natur bewegt, den Preis des Herrn mitfeiernd. Jeder Zusatz verringert die alterthümliche Kraft, die auch nicht mit einer Sylbe von dem Einen weicht. — So gewiss uns dies ist, so gewiss sind wir aber auch, dass unsere Pietät gegen so alterthümlich heilige Gedichte nicht von Allen getheilt werden kann, theils weil der Geschmack der Zeit weniger auf die Einheit eines Ganzen, als vielmehr auf den Effekt des Einzelnen und auf wechselnde Erregungen sieht, die ein glänzendes Ende mit nur kurz ernstem Schluss vorziehen müssen; theils weil selbst nur Wenige den Zusatz zum Texte als solchen erkennen.

Und so werden denn die Allermeisten nicht für, sondern gegen unsere eben ausgesprochene Ueberzeugung sein, und würden es sogar nicht grundlos sein, sobald zugegeben werden müsste, dass sich der Text, auch ein heiliger, um einer eingänglicheren Abrundung der Musik willen, namentlich um ein glänzenderes Ende herbeizuführen, jede im Allgemeinen passende Umgestaltung gefallen lassen müsste. Die beabsichtigte Wirkung, bei welcher es sich nur fragt, ob sie nicht durch den beibehaltenen Text gleichfalls, und noch einheitsvoller, hätte erreicht werden können, ist also erreicht, folglich unser Einwand zum Vortheile der Bewahrung des Alterthümlichen mehr wider als für das Interesse der Gegenwart, welcher der Psalm ohne alle Hinzufügung schon hinlänglich durch den Namen des geehrten Komponisten empfohlen ist. Der Klavierauszug ist gut, Singakademieen und häuslichen Vereinen erwünscht, und Alles so schön gedruckt, wie man es von der verehrlichen Verlagshandlung längst gewohnt ist.

Noch sind in demselben Verlage erschienen:

Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Bass von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. In Partitur. No. 3, 4 und 5. Preis jeder Nummer: 1 Thlr. 4 Gr.

Es sind dieselben Quartette, die als Op. 44 in Stimmenausgaben und in drei Heften herausgegeben, von uns ausführlich mit Berücksichtigung des Quartettwesens überhaupt und mit hinlänglichen Notenbeispielen in No. 7 und 8 des vorigen Jahrganges besprochen wurden. Wir haben daher hier der Sache nach nichts hinzuzusetzen, als die Bezeugung unserer Freude über die Partiturausgabe, wodurch jeder Musiker und Musikfreund sich in den Stand gesetzt sieht, noch vollständiger und genauer, als es durch einzelne Beispiele geschehen kann, vom

Gehalte und Wesen dieser Werke sich selbst durch eigene Ansicht zu überzeugen, vielleicht auch, wenn es Einem und dem Andern vortheilhaft erscheinen sollte, unsere am angezeigten Orte ausgesprochene Meinung mit seiner eigenen zu vergleichen. Auf alle Fälle sind solche Partiturausgaben in vielfacher Hinsicht so nützliche Erscheinungen, dass sie von Jedem, der auf ein selbständiges Urtheil Anspruch macht und das Besondere irgend eines Komponisten genau kennen lernen will, also nicht blos von jüngeren Männern um des Studiums willen, beachtet werden sollten.

Musikalisches ABC

den Familienmüttern zum Unterricht der Kinder gewidmet und Gesangsübungen mit Begleitung des Pianoforte, eigens für seine kleine Tochter ausgearbeitet von *Aug. Panseron*, Professor am Pariser Conservatorium, *nebst ein- und zweistimmigen Kindergesängen* von *Fr. Kücken*, *Reissiger* u. s. w. 1e und 2e Lieferung. Berlin, bei Schlesinger.

Es sind dem Werke drei Gutachten vorangedruckt in teutscher und französischer Sprache. Das erste von *L. Cherubini* rühmt dieser Gesangschule Leichtigkeit, Gründlichkeit und Melodienfrische nach, wie es die Bestimmung derselben erfordert, hält es auch für sehr wohlgethan, dass der Verfasser das *d* der vierten Linie im Violinschlüssel nicht überschreitet, weil daher die Lehrer ohne Gefahr und Besorgniss, die Stimme zu ermüden, das Werk bei ihrem Unterricht anwenden können. Das zweite von *H. Montan Berton*, einem Mitgliede des königl. Instituts, wünscht dem Verfasser Glück zu dem trefflichen und trefflich ausgeführten Gedanken, da seiner grossen Gesangschule eine Einleitung fehle, die hier geliefert ist und zwar in Gesanglekzionen von einem mittlern Umfange, da fast alle übrigen für Kinder zu lang sind. Das dritte von Herrn *Fétis*, königl. Kapellmeister zu Brüssel, hat denselben Inhalt. Der Verfasser selbst sagt im Vorworte: Wären für Kinder bessere Unterweisungen vorhanden, die den Müttern das schwierige Geschäft erleichterten, so würde es nicht so viele verunglückte Erziehungen geben. Alle bisherigen Solfeggien sind ihm für Kinder zu hoch geschrieben (mit den meisten ist es so), dass sie ohne Gefahr für die Stimme (und der Gesundheit) nicht angewendet werden können; die meisten passen nur für Gesanglehrer, nicht für Hausmütter. Er wollte also nicht blos solche Gesangübungen geben, die den Kinderstimmen angemessen, sondern auch in der Begleitung so leicht sind, dass selbst eine nur sehr mässig musikalisch gebildete Mutter sie ausführen und mässige Anlagen ihres Kindes unterstützen kann. Wenn der Verfasser behauptet, man könne nicht zu früh anfangen, die Fähigkeiten der Kinder zu entwickeln, so beschränkt er diesen Ausspruch doch sogleich wieder dadurch, dass er die Zeit des Anfanges von der Fähigkeit des Kindes, eine Melodie zu merken und sie rein (?) nachzusingen, abhängig macht. Dabei soll die Methode auch älteren Personen dienen, die vom Leichtesten anzufangen Ursache haben (was für nicht Wenige zweckmässig sein dürfte).

Die Uebungen fangen vom Notensystem, dem G-Schlüssel, den Benennungen der Noten und von der Scala an (was etwas schnell fortgeschritten ist. Das empfohlene Reinsingen der Scala ist nicht so leicht, dass es nicht Vorübungen nöthig machte, die in vielen teutschen Gesangschulen längst angewendet worden sind). Die Eintheilung der verschiedenen Noten oder ihr Zeitwerth wird wie gewöhnlich gelehrt und dabei bemerkt, man solle nicht zu schnell über diese Schwierigkeit hineilen und den Gehalt der Noten mit aller Sorgfalt studiren lassen; öftere Wiederholung wird empfohlen (wofür wir in teutschen Büchern viele Erleichterungen haben). Es folgen Uebungen im Notenlesen, wozu die Finger der Hand und eine rostrirte Schiefertafel gebraucht werden sollen, wie bei Logier. Auf gute Artikulazion soll gesehen werden. Auf zwei Uebungen in Sekunden folgen zwei in Terzen (wobei zu bemerken ist, dass No. 7 über das *d* der vierten Linie des Violinschlüssels in ē steigt —), für alle andere Intervalle der Oktave nur eine (ohne Erleichterungsmittel). Dabei heisst es: „Die Intonazion der übermässigen Quarte fordert grosse Achtsamkeit. Sie ist sehr schwer. Man sehe daher auf Reinheit derselben.“ (Das wird etwas schwer halten für Mutter und Kind.) In No. 13 werden alle Intervalle (der Durscala) zusammengestellt. Für diese Uebungen soll noch auf genaue Taktmässigkeit gesehen werden: „Man kann nicht streng genug im Takthalten sein.“ — S. 14 die Lehre von den Pausen. S. 15. Uebungen in halben Noten. No. 16. Abbildung einer Oktave der Cdur-Tonleiter auf dem Pianoforte mit Eintheilung und Namen der Intervalle. No. 17 von den halben Tönen. „Es gibt zweierlei Gattungen halber Töne, den diatonischen und chromatischen (also grosser und kleiner halber Ton). Die folgende Auseinandersetzung gehört nicht für Kinder, ist auch nicht ganz richtig. Ueber diesen nicht unwichtigen Gegenstand werden wir besonders sprechen. — S. 18. Tabelle der Intervalle sammt ihren Umkehrungen, welche stets die Zahl 9 geben (was bekannt ist, also nicht überraschen kann). — S. 20. „Wichtiges mnemonisches Hilfsmittel zur Unterstützung des Gedächtnisses und genauer Abschätzung der Intervalle.“ Der Verfasser lehrt: „Alle natürlichen (warum?) Intervalle der harten Tonleiter sind gross, ausgenommen die Quarte und Quinte (auch die Oktave), die man gewöhnlich rein nennt, wir unalterirt. Die grossen werden, um einen Halbton erhöht, zu übermässigen, um einen Halbton erniedrigt, zu kleinen, und um zwei Halbtöne erniedrigt, zu verminderten (das streitet mit der Tabelle, ist auch nicht ganz genau). Da die reinen oder unalterirten weder gross noch klein werden können (warum nicht? sie werden es ja oder sind schon an sich gross!), so reicht die Erhöhung um einen halben Ton hin, sie zu übermässigen, und die Erniedrigung um einen halben Ton, sie zu verminderten zu machen (das Letzte können wir nicht genau finden. Uebrigens sind in Teutschland diese Regeln nicht so ganz neu, als in Frankreich. Man vergleiche die Intervallenangabe in

Fink's musikalischer Grammatik S. 189 u. s. w.) Als mnemonisches Hilfsmittel, um zu wissen, aus wie viel ganzen und halben Tönen die Intervalle bestehen, wird als genügend angegeben das feste Wissen der drei vorzüglichsten, nämlich der grossen Terz, aus zwei ganzen Tönen zusammengesetzt, der reinen Quinte, aus drei ganzen und einem halben, der Oktave (der reinen), aus fünf ganzen und zwei halben bestehend.. „So oft man den Schüler über die Zusammensetzung der andern Intervalle befragt, mag er dieselben mit dem zunächststehenden dieser drei Intervalle vergleichen" (Gut). — S. 21. Neue Folge von Intervallen ohne Hilfe der Notenbenennung. Uebungen in Sekunden bis zur None (leicht). Auf Reinheit des Ueberganges von *e* zu *f* und von *h* zu *c*, vorzüglich des letzteren, soll genau gesehen werden (nicht mehr als billig). S. 25. Von den Taktarten (genügend) und von der Art, den Takt zu schlagen. S. 27. Es folgen einige leichte Uebungen von No. 24—27, wobei es heisst: „Wenn der Schüler diese kleinen Uebungen singt, mag der Lehrer ihn einige Noten komponiren lassen, die er dann, mit dem Namen darüber, aufschreiben soll" (wie denn? das verstehen wir nicht). Ferner soll man den Schüler öfters während des Singens unterbrechen und ihn fragen, wo er ist, damit er das oft Gehörte nicht auswendig singt, ohne den Noten zu folgen (das schadet dem rhythmischen Gefühl. Man gebe lieber mehr Singübungen, um in einer andern derselben Uebungsart, nur in andern melodischen Stellungen, fortgehen zu können, sobald er eine auswendig weiss. Das Merken einer Melodie ist auch nicht übel für den Schüler). — Bisher stand Alles mit Recht in C dur. Zum Uebergang in die Lehre von ♯ und *b* erinnere man, dass die Halbtöne jeder Tonleiter (in Dur) vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten zu stehen kommen. S. 32. Abbildung der Oktave mit den chromatischen Tönen nach dem Pianoforte. Tabelle des Pianoforte zu 6½ Oktaven. Dass man jetzt 7oktavige hat, ist angezeigt. Zur Uebung des Lesens einer chromatischen Tonleiter wird der Schüler aufmerksam gemacht, dass zwischen *e* und *f*, *h* und *c* keine schwarze Taste ist. Daher können in der C-Tonleiter alle Noten aufwärts ein ♯ bekommen ausser *e* und *h*, abwärts ein *b* ausser *c* und *f* (das Hilfsmittel ist gut). S. 33. Uebungen zu vier Zeittheilen (mit eingemischten ♯ dann *b*). So oft auch der Rath gegeben worden ist: „In jeder Lekzion lasse man den Schüler eine Regel erlernen und komme so lange darauf zurück, bis er sie gut weiss; erst dann spreche man von einer zweiten —," so bleibt sie immerhin auch für viele Lehrer nothwendig. Ferner wird auf Analyse des Taktes gehalten. S. 41. Vom Punkt hinter einer Note, mit einer Uebung. S. 45. Synkope. Mit Uebungen. Die Synkope wird für eine der grössten Schwierigkeiten in der Musik gehalten; daher Geduld und Beharrlichkeit. Die synkopirte Note muss fest und bestimmt angegeben werden. S. 50. Bildung der Durtonleitern nach C dur (Bekanntes). Damit schliessen diese beiden Lieferungen. Wir sind auf das Folgende begierig und werden genaue Rechenschaft darüber geben. Lehrer und geschickte Mütter werden das Werk selbst zu betrachten nicht unterlassen. Die Bedürfnisse sind hierin sehr verschieden.

Für die Orgel.

Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung derselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomponisten. Achter und letzter Jahrgang. Meissen, bei Frdr. Wilh. Goedsche. Preis 1½ Thlr.

Dieses oft besprochene Werk ist also mit diesem Bande beschlossen. Das Titelblatt bringt den Prospekt der Orgel zu Zschopau im sächsischen Erzgebirge, und auf dem gewöhnlichen Textbogen nach der Inhalts-Uebersicht über alle acht Jahrgänge, die nach den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten geordnet ist, die Disposizion der genannten Orgel, welche 1753 von *Joh. Frdr. Oertel* zu Grünhayn im Silbermann'schen Styl erbaut worden; sie enthält 1895 Pfeifen, 33 klingende Stimmen und 6 Bälge. Eine kurze Abhandlung über Orgelregister und ihren Gebrauch wird denen, für welche das Werk bestimmt ist, nützlich sein. Die Biographie des Redakteurs dieses Museums ist nach erbetenen geschichtlichen Unterlagen des Mannes selbst bearbeitet. *Karl Geissler*, geb. den 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater C. B. Geissler (Kantor und Organisten daselbst), kam im zwölften Jahre auf das Freiberger Gymnasium, wo ihn der Domorganist und der Kantor Fischer in der Musik weiter bildeten. In seinem 18. Jahre wurde er Chorpräfekt, als welcher er auch Gelegenheit zu eigenen Komposizionsversuchen fand. In den dortigen Gewandhauskonzerten trug er verschiedene Pianofortewerke öffentlich vor und leitete einige Jahre den Gottesdienst zu St. Petri. 1822 wurde er als Organist und Terzius in Zschopau angestellt, später als Kantor und zweiter Lehrer der Stadtschule, womit ihm die Leitung der Kirchenmusik und der Konzerte übertragen war. Von jetzt an veröffentlichte er eigene Arbeiten, meist für Orgel und kirchlichen Gesang, das Uebrige für Unterricht und Zeitgeschmack, bis jetzt 63 Hefte, welche verzeichnet stehen, deren wichtigste in unsern Blättern genannt und beurtheilt wurden.

Zu den stehenden Mitarbeitern an diesem Werke für die Orgel sind einige neue gekommen, deren Lieferungen wir nur kurz anzudeuten haben, da die Einrichtung dieselbe geblieben ist. Von *M. G. Fischer* erhält man 5 Nummern; von *C. Geissler* 6; von *Händel* 2; von *A. Hesse* 1; von *W. Heyn* 1; von *A. Höpner* 4; von *Kittl* 2; von *E. Köhler* 1; von *J. L. Krebs* 1; von *A. Löwe* 5; von *Mendelssohn-Bartholdy* 1; von *Rinck* 1; von *Schwenke* 1; von *H. W. Stolze* 1; von *Succo* 4; von *A. Theile* (sonst Theophile genannt) 8; von *Wagner* 2; von *K. M. v. Weber* 1.

An die Stelle des somit beendeten Orgelwerkes tritt sogleich wieder ein anderes, was von denselben Männern unter C. Geissler's Redakzion besorgt wird:

Neue praktische Orgelschule für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspiele, dem gesammten Organisten- und Lehrerstande gewidmet u. s. f. 1s Heft. Meissen, bei F. W. Goedsche. Subskripzions-Preis für das Heft: 8 Gr.

Es beginnt mit den Tonleitern durch alle 24 Dur- und Moll-Tonarten mit Fingersetzung für rechte und linke Hand. Text ist nicht dabei, ausser ganz kurze Hindeutungen z. B.: „Unbezeichnete Nummern sind vom Herausgeber (C. Geissler).“ S. 5: Zweistimmige Uebungsstücke (sehr leicht), wozu Rinck 4 lieferte; einige von M. G. Fischer, J. L. Krebs u. s. w., eins von Schnyder v. Wartensee, den wir als einen neu hinzugekommenen nennen. Den Schluss macht Seb. Bach. Die Sätze sind schon in's Doppelkontrapunktische übergegangen, von welchem es heisst: „Die Sätze im doppelten Kontrapunkte werden dem Anfänger eine nützliche Uebung sein, wenn er sie umkehrt.“ Auch von diesem Werke sollen jährlich 6 Hefte geliefert werden (jedes zu 24 Seiten in gr. Querquart). Man verspricht in der Folge auch auf obligates Pedalspiel und auf Zwischenspiele zu sämmtlichen gebräuchlichen Chorälen der teutschen Kirchengesänge von den vorzüglichsten Komponisten Rücksicht zu nehmen. In allen Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes liegt das erste Heft zur Ansicht bereit. Wir rathen einem Jedem, sich selbst eine Einsicht zu verschaffen und sich darnach zu bestimmen, da jetzt freilich solche Werke so gehäuft erscheinen, dass eins das andere verdrängen, oder ihnen doch Eintrag thun muss. Es hat daher Jeder sein Bedürfniss zu erwägen, was nur durch eigene Betrachtung geschehen kann. Thut er das nicht, so kann ihm nur zu leicht gerade das entgehen, was ihm für seine Person den meisten Nutzen bringen würde.

Leichte Orgelstücke zum Gebrauche als Zwischenspiele bei der Feier des heiligen Abendmahls von *J. Zundel*, Lehrer am königl. Schullehrer-Seminar zu Esslingen. 2s Werk. Heft 1 und 2. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis jedes Heftes: 8 Ggr.

Leicht sind alle diese bald länger bald kürzer, aber nie zu kurz ausgeführten Orgelsätze wirklich, dabei eingänglich melodisch ohne viel kontrapunktische Stimmenverwebung gehalten. Sie sind also für sehr mässige Orgelspieler zu gebrauchen: nur muss Jeder sehen, ob sie sich für den kirchlichen Kultus seines Landes und seiner Gegend verwenden lassen. Die länger gehaltenen Sätze haben ganz zweckmässig mehrere völlige Abschlüsse, die mit einem Zeichen (§) angegeben worden sind, weil die Länge des Zwischenspiels, die alle die Form leicht gefälliger Vor- und Nachspiele haben, nicht immer vom Organisten abhängt. Um diese mehrfachen Schlüsse ungezwungen herbeizuführen, nähert sich die Satzverbindung dem Rondoartigen durch Wiederholung oder durch leichte Veränderung und Fortführung der Grundmelodie, welche immer in langsamer oder doch sehr gemässigter Bewegung vorgetragen werden soll, was der Sache angemessen ist. Das erste Heft hat bereits die zweite Auflage erlebt, ein Beweis, dass es Vielen willkommen gewesen ist. Deshalb und weil keine Erinnerungen einliefen, die sich der Herausgeber erbeten hatte, wurde das zweite Heft in derselben Weise geschrieben. Aus der Unterschrift des kurzen Vorwortes, das einige verständliche Winke gibt, wie die Sätze am Besten ausgeführt werden sollen, sehen wir, dass der Verfasser 1840 nach Ludwigsburg versetzt worden war. — Manche Organistenaugen werden doch den sehr saubern Notendruck gar zu niedlich und klein finden; sie könnten wirklich grösser sein, es wäre in mehrfacher Hinsicht vortheilhafter.

Acht leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste komponirt — von *J. W. C. C. Sauerbrey*, Organist an der St. Wilbadi-Kirche in Stade. Op. 16. Hamburg, bei Aug. Cranz. Preis 12 Gr.

Es ist dies die zehnte Heftnummer, die der Verfasser für die Orgel veröffentlicht; er hat seine Freunde gewonnen, und nicht mit Unrecht. Die mässig ausgeführten Vorspiele sind leicht genug vorzutragen und zu hören, und haben doch dabei eine harmonisch melodische Abweichung vom Stehenden der Orgelkomposizionen, die gerade gering genug vom Gewöhnlichen sich absondert, wodurch sie das Auffallende und Anstrengende vermeiden und doch in eine mässige Spannung versetzen. Selbst die kurze Schlussfuge ist leicht. Pedal ist dazu nothwendig, was auch recht wohlgethan ist. Das Heft ist dem grössten Theile der Organisten zu empfehlen.

Nachrichten.

Leipzig, den 20. März 1841. Mehr noch wie sonst sind seit einiger Zeit in unsern Abonnement- oder Gewandhauskonzerten neben anerkannt klassischen älteren Werken auch Komposizionen der neuesten Zeit vorgeführt worden. Es ist dies, wenn auch nicht immer dankbar, doch sehr lobenswerth, da ein Institut wie diese Konzerte einen höhern Kunstwerth immer vor Augen haben und für das Publikum nicht weniger, als für die Künstler und die Einführung und Anerkennung ihrer Werke besorgt sein muss. Dass hierbei, besonders was die Werke noch unbekannter Komponisten betrifft, eine strenge, wenn auch wohlwollende Kritik nicht ausser Acht zu lassen ist, versteht sich von selbst und ist der Würde eines solchen Instituts nicht weniger angemessen, als der Achtung gegen das Publikum, das im Vertrauen hierauf jeder gebotenen Neuigkeit mit ziemlich günstigem Vorurtheil entgegenkommt. Dies und die unter Mendelssohns Leitung anerkannt trefflichen Ausführungen haben schon öfters neuen Werken und deren Komponisten Anerkennung und Geltung verschafft, die ihnen ausserdem, wenn auch nicht gänzlich ausgeblieben, denn alles Gute bricht sich endlich die Bahn, doch ge-

wiss viel später erst zu Theil geworden wären. So brachte unser neunzehntes Abonnement-Konzert, den 4. März d. J., eine neue Konzert-Ouverture (Op. 17, noch Manuskript) von W. H. Veit. Der in Prag, so viel wir wissen als Dilettant, lebende Komponist, ist als solcher nicht unbekannt; mehrere seiner Komposizionen, wie z. B. Lieder, Quartette und Quintette für Streichinstrumente haben schon viele und verdiente Anerkennung gefunden. Die Ouverture ist aber das erste Orchesterwerk, was wir von ihm kennen lernen; sie führt das Motto: „*post nubila Phoebus*" und ist in einem glänzenden, ziemlich grossartigen Styl geschrieben. Reich an interessanten, wenn auch nicht immer ganz eigenthümlichen Motiven, enthält sie überall so schöne, klare und geschmackvolle Arbeit, ist immer so fein und wirksam instrumentirt, dabei so frisch und gesund im Karakter, dass sie wahrhaft wohlthuend wirkt und aller Orten, wo man wirklich Gutes zu schätzen weiss, so gefallen muss, wie sie bei uns mit Recht gefiel.

Fräul. *Sophie Schloss* sang hierauf mit vieler Anerkennung die Arie aus Crociato von Meyerbeer „Eccomi giunto omai" und Herr *Schmidt* trug das bereits erwähnte Lied „Sängers Qual" von Gabr. Seidl, komponirt von C. Reichardt, frisch und lebendig und mit grossem Beifall vor. Der Komponist dieses Liedes, Hoforganist in Altenburg, hat sich hier wiederholt als sehr tüchtigen, gebildeten Musiker gezeigt, und wir freuen uns hauptsächlich über die Eigenthümlichkeit der Komposizion, die ein Talent beurkundet, das zu bedeutenden Leistungen befähigen muss. Herr *Schmidt* sang hierauf noch ganz vortrefflich den Liederkreis „An die ferne Geliebte," gedichtet von Jeitteles, für Gesang und Pianoforte komponirt von L. van Beethoven, eine der innigsten, zartesten, weihevollsten und reizendsten Schöpfungen des unsterblichen Meisters. Unser geehrter Konzertmeister Herr *F. David* wiederholte seine von ihm in dem Benefizkonzerte des Fräul. Schloss zum ersten Male vorgetragenen neuen Variazionen über das Lied: „Lob der Thränen" von Fr. Schubert, mit wo möglich noch grösserem Erfolg als früher, so wohl was die durch und durch meisterliche Ausführung betrifft als auch in Bezug auf den glänzenden Beifall des Publikums. Ausserordentlich schön, wie man es nur selten hören dürfte, spielte Herr *David* das herrliche, gesangreiche Thema, so schön, ganz in dem tief poetischen Karakter desselben, dass wir fast bedauern wollten, hierauf noch Variazionen darüber mit hinnehmen zu müssen. Indess ist Alles, was uns Herr David giht, so bedeutend und achtungswerth, seine Virtuosität überall so rein künstlerisch, dass man mit grossem Interesse jeder seiner Meisterleistungen folgt und unbefriediget nirgends von ihm gelassen wird. Wie jede seiner Komposizionen, geben auch diese äusserst brillanten Variazionen weit mehr als man sonst heut zu Tage von Virtuosenkomposizionen zu erwarten gewöhnt ist, und haben demnach wahren, bleibenden Kunstwerth. Herr Konzertmeister *David* ist jetzt wieder auf einige Zeit nach England gegangen, wo er bereits vor zwei Jahren so grosse und allgemeine Anerkennung fand. Möge das reiche London ihn nicht zu sehr fesseln, damit er zur Förderung unseres Kunstlebens und zur Freude aller hiesigen Kunstfreunde noch ferner der Unserige bleibe.

Den Schluss des Konzerts machte die herrliche Sinfonie No. 2 in D dur von L. van Beethoven; nicht eines seiner grössten, aber gewiss eines seiner liebenswürdigsten Werke, aus der schönsten Zeit seines wechselvollen Lebens und frei von jenem trüben Geiste, der in so manchen seiner späteren Werke, wie ein kaum zu verbergender stiller Kummer, herausklingt. Nur manche seiner späteren Werke sind so klar und natürlich geschrieben, wie seine ersten Sinfonieen, und namentlich die in C- und D dur; aber keines wirkt auch so unendlich wohlthuend und durchaus befriedigend auf alle gebildete Hörer ohne Unterschied der Neigung und Richtung ihres individuellen und besonderen Kunstgeschmackes. Hierin gleicht Beethoven, obwohl sonst unendlich verschieden, noch ganz dem von Allen geliebten, zu verstehenden oder wenigstens zu geniessenden Mozart, der bis zu seiner letzten Note, bei aller Tiefe und Grossartigkeit seines Genie's und dessen Schöpfungen, bei seinen gelehrtesten und ausgearbeiteten Kombinazionen, klar, einfach und leicht fasslich geblieben ist. Die Ausführung der Sinfonie war, unter Mendelssohns Leitung, meisterhaft in jeder Hinsicht und die Theilnahme des Publikums an dem herrlichen Werke sehr gross.

Mit dem zwanzigsten Konzerte ist der diesjährige Zyklus unserer Abonnement-Konzerte nunmehr bereits geschlossen worden; wir werden in dem Berichte hierüber zugleich noch der übrigen musikalischen Leistungen gedenken, die uns theils in den Quartettunterhaltungen im Gewandhaussaale, theils in den Konzerten mehrerer anderer Kunstvereine unserer Stadt geboten worden sind. Man wird hierbei sehen, wie reich an musikalischen Genüssen wir hier sind, und wenn diese auch in ihrer Qualität, wie nothwendig, sehr verschieden sind, so bleiben sie doch immer ein ehrender Beweis für die rege Thätigkeit der dabei Mitwirkenden nicht weniger, als für den lebendigen ausdauernden Kunstsinn unseres Publikums. †

Feuilleton.

In München ist Gluck's Alceste wieder auf die Bühne gebracht worden; allein so sehr auch die Kunstfreunde und Kenner darüber erfreut waren, so fand doch die Wiederholung der Oper am 28. Februar vor leerem Hause Statt. Namentlich zeigte sich eine auffallende Leere in den Logen der vornehmen Welt und auf den Plätzen des blos wegen der Schaulust das Theater besuchenden Publikums.

Die teutsche Oper in Mainz, Sänger und Orchester, unter Herrn Schumann's Direkzion, ist am 6. März wieder nach London gereist, um auf dem Drurylane-Theater fünfzig Vorstellungen zu geben, darunter als neu die Hugenotten von Meyerbeer. Unter den Theilnehmern sind Mad. Stöckl-Heinefetter, die Herren Haizinger und Sesselmann (Letzterer aus Karlsruhe); nachfolgen werden u. A. noch Mad. Schröder-Devrient (?), Herr Staudigel, Tichatschek u. m. A.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

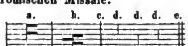
Den 14ten April. № 15. 1841.

Choralbücher.

Angezeigt von G. W. Fink.

Choralbuch für katholische Kirchen; zunächst für den ältern Theil der Diöcese Paderborn. Vierstimmig und durchgehends mit Zwischenspielen bearbeitet von *Hermann Ignaz Knievel*, Lehrer und Organist an der katholischen Kirche zu Lippstadt. Paderborn, bei Junfermann. 1840. Preis 5 Thlr.

Der Verfasser beginnt seine Vorbemerkungen damit: „Unter Choral versteht man zunächst denjenigen kirchlichen Chorgesang, wo eine höchst einfache Melodie von der gesammten Kirchengemeine, auch wohl von Priestern, Chorgeistlichen, oder auch Chorknaben u. s. w. einstimmig, nur gewöhnlich unter Begleitung der Orgel, abgesungen wird.“ Zuweilen setzt man sie mehrstimmig aus. Das Folgende ist völlig für Anfänger. — Noch weniger taktmässig sind die liturgischen Gesänge (Kyrie, Gloria, Paternoster u. s. w.), wo die Noten nur als Deklamazionszeichen stehen. „So ist (fährt er fort) nach der römischen Notazion (nach der sogenannten) diese Note die lange ▪; sie darf nur auf *eine* Sylbe kommen; ◆ ist die kurze Note, und eine Mittelgattung ist ▬, welche weder lang noch kurz ist.“ Ist dies auch Vielen hinlänglich bekannt, so dürfte es doch auch vielen Andern lieb sein, dass wir es gelegentlich anmerken. So verhält es sich auch mit den Schlüsseln und Pausen des römischen Missale.



a ist der C-Schlüssel, *b* der F-Schlüssel, die oft auf andere Linien versetzt werden; *c* bedeutet respiratio oder ganzes Athemholen; *d* suspiratio oder halbes Athemholen, dessen Stellung willkürlich ist, meist nach Erhebung und Senkung der Melodie sich richtend; *e* zeigt Pause an. — Es folgt das allgemein Bekannte von den Tonarten und den zwölf Kirchentonarten. Dann wird von dem Bedürfniss eines vierstimmig gesetzten Choralbuches gesprochen, das erst recht fühlbar wurde, als man anfing, den alten Gregorianischen Gesang aus den Stadt- und Landpfarrkirchen allmälig zu verdrängen und ihn durch teutsche Lieder zu ersetzen. (In einer Anmerkung führt der Verfasser mehrere teutsche Lieder an, welche das Volk schon vor 1517 sang. Dazu haben wir zu setzen, dass davon nur die Anfänge von Luther benutzt und in den folgenden Strophen gänzlich neu geschaffen wurden. Vergl. S. 7 dieses Jahrganges. Aber die Melodie zu „Gelobet seist du Jesus Christ“ ist durchaus die der protestantisch-lutherischen Kirche. Wir freuen uns der echt christlichen Gesinnung katholischer Gemeinden, die das Gute nicht verschmähten, weil es nicht katholischen Ursprungs ist. Allein man muss das Geschichtliche auch nicht verändern. Wir würden uns daher freuen, wenn uns ein Freund des Verfassers genau *beweisen* wollte, dass die Melodie zu diesem Liede schon vor 1517 dagewesen sei; er würde uns etwas Neues lehren, was wir jedoch nicht eher als nach sichern Nachweisungen glauben. So ist es auch mit dem Liede: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot.“ Wir bitten also um genaue Angabe, wo dieses Lied vor 1517 zu finden ist. So lange dies nicht geschieht, so lange wird es Luther's Lied bleiben u. s. w.) — Es entstanden nun fast allenthalben neue (katholische) Gesangbücher, in denen jedoch das Gute, mitunter Vortreffliche der alten Gesangbücher nicht gehörig berücksichtigt wurde. „Insonderheit (erzählt der Verfasser) erschien 1796 das vom verstorbenen Pfarrer *Tillmann* zu Erkeln nach alten und bekannten Melodieen gefertigte Gesangbuch, das nach und nach in der ganzen Diöcese Paderborn eingeführt wurde. Den Organisten jener Zeit, die ihre Bildung in Klöstern u. s. w. erhalten hatten und den Gregorianischen Gesang in seiner Erhabenheit kannten, erschien diese neue Art teutschen Kirchengesanges zu winzig (?! wäre es vielleicht nicht richtiger: zu starrsinnig und einseitig?), als dass sie sich zu Gunsten desselben hätten entschliessen sollen, die Melodieen der alten teutschen Kirchenlieder, obgleich sie den Werth derselben zu schätzen wussten (das widerspricht ja dem Winzigen!), vierstimmig zu bearbeiten. (Warum haben sie da nicht den alten Gregorianischen Gesang aus allen Kräften erhalten? Ihr Widerstand unterlag also den Forderungen der Zeit.) Daraus entstand eine grosse Verlegenheit für Lehrer und Organisten, die nichts in den Händen hatten, was ihnen hätte zur Richtschnur dienen können (eine merkwürdige Geschichte). 1806 erschien zwar zum Tillmann'schen Gesangbuche ein Melodieenbuch: aber die Melodieen waren nicht nur sehr unrichtig, verschnörkelt, mit einem schlecht bezifferten, matten Basse dargestellt, sondern es enthält auch gar arge Gassenmelodieen. Es wäre besser, es hätte das Licht der Welt nicht erblickt.“ Unter solchen Umständen erhielt nun der Verfasser vom Generalvikariate zu

Paderborn den Auftrag, zu dem vorbenannten Gesangbuche ein vierstimmig ausgesetztes und mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch zu bearbeiten, welches nicht nur die im Gesangbuche bezeichneten, sondern auch andere werthvolle, im Laufe der Zeit ausser Gebrauch gekommene Melodieen enthalten möchte. (Vortrefflich, und eben so vortrefflich, dass sich der Mann dieser Arbeit unterzog, ob er gleich als Lehrer für 300 Kinder zu sorgen hatte.) Nun versichert der Verfasser, aus vielen alten katholischen Gesangbüchern gesammelt zu haben (er weiss also nicht, dass er protestantische Melodieen aufgenommen hat, was fürwahr dem Werke zu keinem Nachtheil gereicht), und führt blos acht Titel an, worunter ein altes Manuskript zu Warburg von 1694, ein Rituale romanum 1635 zu Antwerpen, das Paderborn'sche Gesangbuch von 1765 (und Handweiser 1770) und Tillmanns Melodieenbuch sind; das älteste ist von 1552 mit dem Titel: Geistliche Lieder (noch Holzschnitt). — Es folgt die Angabe seiner bessern Einrichtung mit namhaft angeführten Liedern. Das Tillmann'sche Melodieenbuch ist zwar zum Grunde gelegt, aber die zu sehr verstümmelten sind, mit möglicher Schonung der Volksgewohnheit, verbessert; andere Melodieen sind zu Liedertexten gewählt, denen die früheren, falsch gewählten Singweisen nicht passen; den festlichen Zeiten sind ihre besonderen Melodieen wiedergegeben worden, was zur Vermehrung der Feierlichkeit nicht genug beachtet werden kann. Dadurch hofft zwar der Verfasser, dass mindestens alle katholische Kirchen zwischen Weser und Rhein ihre Melodieen im Buche wiederfinden werden; aber er weiss auch, dass ein so verbessertes Choralbuch sich nicht von selbst einführt, sondern durch thätige Unterstützung der Pfarrer und Schullehrer eingeführt werden muss. Man soll die älteren Gemeindeglieder nicht gleich zu verändertem Gesange zwingen wollen, nicht mit der Thür in's Haus fallen, sondern sie ermahnen, belehren, vorzüglich aber die Schuljugend im Rechten unterrichten. —

Die Harmonisirung ist gut, die Zwischenspiele sind es auch, einfach, weder zu lang noch zu kurz. Wir haben im Allgemeinen dem Verfasser und den Gemeinden jener Gegenden zu dem neuen Choralbuche Glück zu wünschen; es wird die Erbauung fördern. Aus dem Grunde wollen wir auch nicht fragen, nicht auseinandersetzen, wem eigentlich sowohl die Melodieen als die Liedertexte ursprünglich angehören: es genügt uns an der Ueberzeugung, dass das wahrhaft Gute, das Seelenerbauliche dadurch einen grösseren Wirkungskreis gewonnen hat. Lieb wäre es uns aber, wenn wenigstens die Wissenden so geradsinnig würden, dass sie erwiesenes Eigenthumsrecht heilig hielten und im offenen Zugeständniss besiegelten, wodurch die christliche Liebe wachsen würde, die über alle Parteiung erhaben steht. Wir wissen auch, dass es dahin kommt, wünschen aber die Tage der Schwankung verkürzt um des Heiles willen, das über Alle sich ergiessen soll. —

Die Ordnung des Buches ist folgende: *Morgenlieder* von S. 1 — 5 (9 Melodieen); *Abendlieder* S. 6 — 8 (4 Mel.); *Adventszeit* S. 9 — 17 (11 Mel.); *Christfest* S. 18 — 33 (26 Mel.); *Fastenzeit* S. 34 — 56 (33 Mel.); *Ostern bis Pfingsten* S. 56 — 66 (16 Mel.); *Pfingstfest* S. 67 — 72 (7 Mel.); *Fest der heiligen Dreieinigkeit* u. s. w. S. 73 — 127 (45 Mel., mit Intonazionen, Pater noster u. s. w.); *Frohnleichnamsfest* S. 128—154 (15 Mel., mit dem langen Lauda Sion); *An Prozessions-, Buss- und Bettagen* S. 155 — 173 (26 Mel.); *Marienfeste* S. 174 — 195 (30 Mel.); *Fest des heiligen Liborius* S. 195 — 199 (6 Mel.); *Beerdigungsfeier* S. 200 — 232 (13 Mel., mit der Requiem-Messe); *Psalmodie* S. 233 — 236 (durch die 8 Töne und mit dem gemischten Ton oder tonus peregrinus); *Nachtrag* S. 237 — 238 (2 Mel.); *Fest des heil. Stephanus* S. 239 — 244 (6 Mel.); *Litanei vom heil. Namen Jesus* S. 245 — 248 (2 Mel.); *Gemischtes* S. 249 — 253 (6 Mel.); *Litanei von allen Heiligen* S. 254 — 257; *Am Grabe eines Geistlichen* S. 258, und Wer weiss, wie nahe mir mein Ende S. 259; zweiter Nachtrag, welcher einige Melodieen enthält, die beim Volke sehr beliebt sind, S. 260 — 271 (12 Mel., worunter „Gonzaga perpetim Ad instar Seraphim Christum delexeras, Exarseras, Quando vel verbulo. De Deo Domino Cor tuum tactum est, Liquatum est“ — sich befindet, wie denn überhaupt in allen Abtheilungen die ersten Strophen lateinischer Hymnen mit unterlaufen). Den Beschluss macht auf S. 272 ein Choral für Männerstimmen, choralmässig und schön gesetzt von *J. M. Rören*, gesungen am Grabe des am 13. März 1840 beerdigten Lehrers und Organisten *Knievel* zu Lippstadt, also des Verfassers dieses dankenswerthen Choralbuches. Der Tod hat ihn schnell abgerufen, denn die Vorbemerkungen zu diesem Kirchenwerke sind von ihm im Februar 1840 unterzeichnet. Nach den genau berichtigten Druckfehlern schliesst ein alphabetisches Register mit den Anfangsworten der Choräle, deren Ausstattung lobenswerth ist.

Choralbuch für die Herzogthümer Bremen und Verden auf Veranlassung eines hohen königl. Ministerii zu Hannover, geschrieben von *J. W. C. C. Sauerbrey*, Organisten an der St Wilhadikirche zu Stade. Op. 21, und 12s Werk für die Orgel. Verlag des Componisten. Preis 2 Thlr.

Das Vorwort zu diesem Werke liefert nichts Bemerkenswerthes, als die Geschichte dieses Buches, die immer nicht blos für die Beurtheilung, sondern auch für die Einsicht in den kirchlich musikalischen Zustand einer Provinz, oder doch in die Ansicht derzeitiger Behörden u. s. w. wichtig ist. Wir theilen daher das Nothwendige kurz mit.

1830 gab der Verfasser für jene Gegend ein vierstimmig ausgesetztes Choralbuch heraus, das den Beifall der Kenner, aber wenig Eingang erhielt, weil es in Viertelsnoten gedrängt gedruckt und mit mancherlei Vorhalten und Durchgangsnoten versehen war, was den Ungeübteren die Ausführung etwas unbequem und schwer machte. Mehrere dortige Prediger veranlassten ihn, ein gleichfalls vierstimmig ausgesetztes in halben Noten mit einfachern Harmonieen, bezifferten Bässen und leichten Zwischenspielen zu schreiben; dabei wünschten sie das

Alter jeder Melodie angezeigt, mehr gute ältere und neuere Melodieen aufgenommen und die theilweis entstellten nach den Originalen berichtigt. Der Verfasser führte dies aus und legte sein Werk dem königl. Ministerium zu Hannover vor, um Einführung desselben bittend. Das Ministerium zog aber für jene Gegenden ein kleineres, mit blos einfachen, bezifferten Bässen und ohne Zwischenspiele vor und veranlasste den Mann, ein solches zu schreiben. Das geschah und es wurde ihm dafür eine Gratifikazion bewilligt. Es ist also hier vorzüglich nach Einfachheit, so weit dies ohne Eintönigkeit und Regelwidrigkeit geschehen konnte, gestrebt worden. Daraus ergibt sich zunächst die Beschaffenheit des Werkes ohne viel weitere Auseinandersetzung. Nur könnte der Druck auf manchen Seiten schwärzer und deutlicher sein. Die Harmonisirung und Bezifferung ist im Ganzen, diese eben angegebene Rücksicht im Auge, so weit als wir diese Choräle durchgesehen haben, was etwa mit der Hälfte derselben geschehen ist, gut. Besonders vortheilhaft für nicht völlig Geübte in der Kunst reiner Harmoniefortschreitungen der einzelnen Stimmen sind die kleinen Viertelnoten, welche die Mittelstimmen in solchen Lagen angeben, wo leicht harmonische Fehler entstehen könnten. — Wegen der Ueberschriften jedes Chorals, welche die Komponisten der Choräle nennen, so weit es möglich war, und Geburts- und Sterbejahr angeben, wollen wir uns hier in keine Erörterungen einlassen, die uns zu weit führen würden. Es sind dies in einem solchen Buche keine Hauptsachen. Bemerken wollen wir nur im Allgemeinen, dass die gangbaren Annahmen ohne eigene Untersuchungen wiedergegeben worden sind. Manches hätte jedoch der Verfasser genauer wissen können. So sind z. B. manche Melodieen Luthern zu bestimmt zugesprochen, auch solche, die bestimmt nicht von ihm sind. Dagegen sind andere nur mit „wahrscheinlich" bezeichnet, von denen man jetzt mit Gewissheit reden kann. Wir haben z. B. von der Melodie des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon" 1836 S. 385 u. s. w. unserer Blätter aus den Quellen nachgewiesen, dass wirklich Wolfgang Dachstein Dichter und Komponist dieses Kirchenliedes ist, und zugleich erörtert, dass man sich unter diesem Manne einen ganz andern, als den bis dahin angenommenen, zu denken hat. Auch die Originalmelodie zu „Wer nur den lieben Gott lässt walten," haben wir in demselben Jahrgange S. 587 aus der Quelle mitgetheilt. Man vergleiche sie mit der hier unter No. 130 veränderten und nach dem Kirchengebrauche umgewandelten. — Das Ganze enthält 148 Choralmelodieen, denen ein Verzeichniss der Nummern des Gesangbuches folgt „mit Hinweisung auf die Nummer der Melodie, welche dem Liede sowohl in Hinsicht des Metrums, als auch des Inhaltes nach (?) am angemessensten ist." Den Schluss macht ein alphabetisches Register und ein Verzeichniss der Melodieen, die gleiches Metrum haben.

Zwölf Choralmelodieen des Würtemberg'schen Gesangbuches mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von *F. Ruthardt.* Preis 6 Gr.

Dreizehn Choralmelodieen u. s. w. 2s Heft. Stuttgart, bei Zumsteeg. Preis 6 Gr.

Die Singstimme hat die Melodie, unter welcher die erste Strofe des Liedes steht; die Guitarre eine unverkünstelte Begleitung. Beide Hefte werden den Liebhabern angemessene Dienste leisten.

Christnachts-Cantate

für vier Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner, mit Orgelbegleitung, componirt von *T. J. Paschaly* (Cantor und Organist zu Schmiedeberg). Partitur. Op. 10. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 1 Thlr.

Der erste Chor, Andante, $^6/_8$, G dur, ist ganz einfach, angenehm hirtenmässig, für alle Mitwirkenden überaus leicht und Jedermann verständlich. Ein Paar Druckfehler verbessert jeder Organist von selbst. Arie für den Sopran, Moderato, $^4/_4$, D dur, ganz kurz, eben so einfach und ungesucht melodisch, als der Eingangschor, auch in den Begleitungsstimmen so schlicht und kindlich freundlich, dass sie selbst den Uneingeweihten fasslich und eingänglich sein muss. Sie zählt mit Vor- und Nachspiel 36 Takte. Ein Chor, All. moderato, $^2/_4$, G dur, ist zwar als Schlusssatz die ausgeführteste Nummer, bringt in der ersten Hälfte einige imitatorische Stimmenverwebungen und nach der Fermate auf der Dominante sogar eine Fuge; allein es ist Alles so leicht und dem ersten Frohgefühle angemessen gehalten, dass auch der Schlusschor weder eine Schwierigkeit für die Ausführenden noch für die Hörenden hat. Die wenigen Druckfehler, die sich noch finden, sind bei der Durchsichtigkeit des Ganzen, das 23 Querfolio-Seiten zählt, so in die Augen springend, dass sie eben so leicht zu vermeiden gewesen wären, als sie zu ändern sind, was vor dem Vortrage von dem Dirigenten besorgt werden mag. Dann wird diese Kantate aber auch vielen Chören und Gemeinden eine erfreuliche Gabe sein.

Stationes

in usum Theophoricae processionis compositae a *Josepho Schnabel*, Capellae magistro ad St. Joannem Vratislaviae. Breslau, bei C. Weinhold. Pr. 2 Thlr. 4 Ggr.
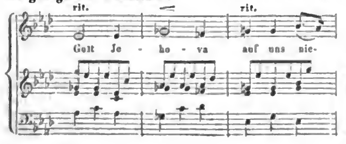
Dieses Werk, ein Opus posthumum, welches der Sohn des Entschlafenen, Aug. Schnabel, herausgegeben hat, ist, wie man aus dem Titel sieht, zur Feier des katholischen Abendmahls bestimmt. Der vierstimmige Gesang ist durchgehends von lauter Blasinstrumenten, unter denen auch 3 Posaunen nicht fehlen, begleitet; es sind die gewöhnlichen Orchesterinstrumente, denen zuweilen das Bassethorn zugesellt worden ist. Wo man keine Bassethörner hat, können dafür C-Klarinetten, 4 Töne tiefer, angewendet werden. Zum kurzen Einleitungsgesang dient das Pange lingua gloriosi corporis mysterium, D dur, $^4/_4$, eine einfache Ariette, stark und dabei ungesucht, mehr gewöhnlich instrumentirt. Die erste Stazion bringt den biblischen Text nach der Vulgata: „Caro mea vere est cibus" u. s. w., welcher, Adagio,
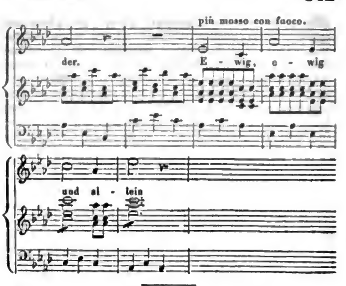
⁴/₄, G dur, nicht minder schlicht gesungen und von den Instrumenten stark umspielt, doch nur in den Zwischenfüllungen mit unverkünstelten Bindungsfiguren zusammenhangender gemacht, sonst blos in Verdoppelungen verstärkt wird. Dem folgt ein Allabreve, C dur, mit Alleluja, das zuvörderst einen kurzen Fugensatz anschlägt, der sich bald wieder in vierstimmig harmonisirenden Gesang wendet und nur einige Anspielung auf den Fugensatz einmischt. Die zweite Stazion: „Ego sum panis vivus" etc., Larghetto, ⁴/₄, D dur, mit einfachem Sologesange, dem der Chor antwortet, voll und ungesucht instrumentirt. Das Alleluja erklingt dazwischen und am Ende, kürzer und einfacher als im vorigen Gesange, immer jedoch wirksam. Die dritte Stazion: „O quam suavis est Domine spiritus tuus" etc.; die vierte: „O sacrum convivium" etc., jedes zum Schlusse mit dem Alleluja in mässig längerer oder kürzerer, immer leicht aufzufassender, gefällig ansprechender Führung, in welcher sich gleichfalls sämmtliche Hauptsätze halten, ohne dass sich die meist verstärkende, nur in den Zwischenspielen den Gesang enger verbindende und schmückende Instrumentazion jemals von der wesentlichen Melodie entfernt, wodurch sie nothwendig den Sängern das Treffen ihrer Partieen bedeutend erleichtert. Und so muss denn das Werk katholischen Kirchen gute Dienste leisten.

Israel's Glaube,

gedichtet und für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von *Herrmann Hölzel.* Magdeburg, beim Verfasser. Preis 1 Thlr.

Der Verfasser dieser Ausgabe ist Obervorsänger der israelitischen Gemeinde zu Magdeburg, ein fester Anhänger an das Gesetz des alten Bundes, der seine Glaubensgenossen durch fünf kurze Gedichte, welche der Musik vorangedruckt stehen, mit freudigen Hoffnungen zu erfüllen sich beeifert. Auf dem Titel sieht man in den Wolken die Tafeln des Gesetzes und darüber im Dreieck das symbolische Auge, von welchem die Strahlen des Lichtes ausgehen. Die Gesänge sind fortlaufend in verschiedenem Tempo, verschiedenen Takt- und Tonarten durchkomponirt, woraus sich ergibt, dass sie für häusliche Zirkel jüdischer Familien zunächst bestimmt sind, die sich auch wohl dieselben nicht entgehen lassen werden, wenn auch die Hand des Tonsetzers noch zu den unsichern gehört. Damit man sieht, wie der Verfasser schreibt, entnehmen wir dem Ende des Gesanges ein genügendes Bruchstück:





Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen.

Oder: *Kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesang-Unterricht in Volksschulen, nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Choräle,* von *Karl Faber.* Abtheilung 4. Enthaltend: 64 zweistimmige Choräle, von leichten zu schwereren fortschreitend, geordnet. Leipzig, 1840, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 5 Ngr.
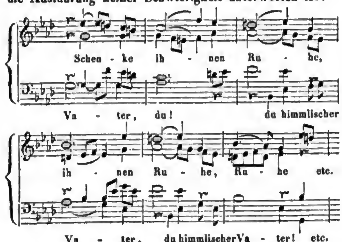
Die erste und zweite Abtheilung dieses Schulgesangbuches, deren erste das Unterrichtliche mit Uebungen und Kinderliedern und die zweite eine Sammlung von 73 zwei- und dreistimmigen Jugendliedern enthält, haben wir im vorigen Jahrgange S. 483 u. f. sorgfältig besprochen, wie es sich besonders in Anzeigen von Lehrbüchern gebührt. Darauf haben wir also zuvörderst alle diejenigen Schulmänner zu verweisen, die das Buch etwa übersehen haben sollten. — Für diese Abtheilung hätten wir nur dann Bemerkungen und ausgeführtere Zusätze zu machen, wenn die Wahl der Choräle ohne Erfahrung und der zweistimmige Satz nachlässig wäre. Da Beides in der Ordnung ist, bleibt uns nichts übrig, als die einfache Anzeige, dass dieses wohlfeile und Vielen zusagende Schulgesangbuch nun vollendet ist in derselben Weise, wie es begann. Ein nach den Liederanfängen alphabetisch geordnetes Inhaltsregister beschliesst.

Mehrstimmige Gesänge und Lieder ohne Begleitung.

Gebet für die Verstorbenen für Chor- und Solostimmen componirt von *Adolph Bernhard Marx.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12½ Ngr. oder 10 Ggr.

Es ist ein mässig durchgeführter Gesang für den natürlichen Chor über die Worte: „Ruhe in Ewigkeit

schenke ihnen, du himmlischer Vater! und unvergänglich Licht sei um sie alle!" Ein einfaches Andante (♩ = 63) 4/4, As dur, in leicht imitatorischer Haltung, wie sie dem Kirchengesange eigen ist, bildet das Ganze, dessen Chorgesang nur zwei Male von einem kurzen Sologesange der vier Stimmen, nicht von der ergriffenen Stimmenverbindung abweichend, unterbrochen wird. Das imitatorische Gewebe ist nirgend verwickelt und in folgender Weise, woraus sich unter Anderm ergibt, dass die Ausführung keiner Schwierigkeit unterworfen ist:



Der Gesang ist in Partitur und einzelnen Stimmen gedruckt.

Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt von *Ferd. Möhring.* Op. 4. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis der Partitur: 1 Thlr.; der Stimmen: 20 Sgr.

Die meisten sind Lieder, einfach melodisch, ohne Figurenverbrämung, leicht zu treffen der sangbaren Stimmführung wegen, obgleich die Harmonisirung zuweilen das verdunkelnd Unbestimmte oder Seltsame hat, was unsere zeitige Liebhaberei für wohlgethan oder auch wohl für geistreich hält. Der junge, zu beachtende Komponist wählte sich: Vom Berge, von Eichendorff (trübe); Mein Schatz ist eine Rose, von Rob. Burns, der jetzt beliebt ist (wechselnd in Moll und Dur, des Abschieds und der Zusicherung treuer Wiederkehr wegen); Anklang, von Eichendorff, eine Sehnsucht nach dem Waldleben (in der ersten Hälfte scheint uns einige harmonische Umstellung ohne Grund vom Gewöhnlichen abzuweichen, allein des Schlusses wegen wird das Lied gefallen); Wandern, von W. Müller (oft komponirt, auch hier munter ansprechend); Frühlingslied, von C. Caspari (sehr angenehm). Im Ganzen kommen die beliebt verdunkelnden Vorhalte, die mit dem Akkorde dissoniren, so wenig sie auch Jemand ganz entfernt wünschen wird, doch zu oft vor; sie sind dem Komponisten fast zum Bedürfniss geworden. Seltener verwendet, würden sie mehr wirken. Vor Allem, was Manier wird, hat man Ursache, auf seiner Hut zu sein. Aber die Lieder werden gefallen.

Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass — von *W. Taubert.* Op. 48. Berlin, bei Bote und Bock. Preis der Partitur und der Stimmen: 5/6 Thlr.

Wir erhalten folgende Gedichte: An die Glocke, von Aloys Schreiber; die Sternlein, von Arndt; ein Liebeslied im Volkstone; Botschaft, Volkslied; Einquartierung, ein Schwank. Das erste ist gefällig ernst; das zweite ist hübsch in neu angenommener Stimmführung und zeichnet sich durch den Text aus; die übrigen bringen leichte und spassliche Unterhaltung, die einen grösseren Theil für als gegen sich hat.

Gesänge für eine Männerstimme in Musik gesetzt — von *Eduard Thiele.* Op. 4. Dresden, bei Wilh. Paul. Preis 10 Gr.

Die Lieder sind nur in Stimmen, nicht in Partitur gedruckt. Die Melodieen sind ungesucht, angemessen und leicht; auch die Nebenstimmen sind leicht treffbar. Die Gedichte sind: Freundschaft, von C. Ullrich; Kirmesslied, von demselben; Abendlandschaft, von Mathisson (mit Brummstimmen), und Erinnerung, von Mahlmann.

Der Herbst von *Phil. Engelhardt Nathusius für vier Männerstimmen componirt* von *Dreschke.* Op. 1. Magdeburg, bei Wilh. Heinrichshofen. Pr. 12½ Sgr.

Ein recht fröhlicher Lebenssang, der frischweg durchklingt und mit rauschendem Anstand von Lust und Reben singt, ohne Zimpern und ohne Plumpheit. Man wird den artigen Brauser, der nichts als Freude bringen will, mit Vergnügen sehen und hören. Er ist in Partitur und Stimmen da.

IV Gradualia vel Hymni cum textu latino et germanico pro Canto, Alto, Tenore et Basso composita — a *Josepho Kassner*, Rectore et Cantore Vratislaviae. Vratislaviae, apud F. E. C. Leuckart. Pr. 10 Ggr.

Ganz leichte anspruchlose Gesänge in Ariettenweise, auf Klingen berechnet. No. 1 bringt 2 Strophen von Jesu dulcis memoria. — No. 2. Ave maris stella. — No. 3. Ave Jesu summe bonus, und No. 4 Bone pastor, panis vere. — Für kleine katholische Kirchen.

Nachrichten.

Leipzig, den 8. April 1841. Das 20. und letzte Abonnement- und Gewandhauskonzert dieses Winters, Donnerstag, den 18. März d. J., war in jeder Hinsicht eines der glänzendsten und bedeutendsten; das Repertoir desselben enthielt: Sinfonia pastorale (No. 6) von L. van Beethoven; — Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient;* — Violin-Konzert (No. 8) in Form einer Gesangszene von L. Spohr, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf*; — Finale des ersten Akts aus Titus von Mozart (Sextus — Mad. *Schrö-*

der-Devrient); — Meeresstille und glückliche Fahrt, Ouverture von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — Duett und Terzett aus der Oper: Heinrich und Fleurette von Herrn *Schmidt* (erstem Tenor an dem hiesigen Theater); — Variazionen für Violine (la mélancholie) von Prume, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf*; — Lieder, am Klaviere gesungen von Mad. *Schröder-Devient*.

Diese so interessante Auswahl und wohl mehr noch die Mitwirkung der gefeierten, grössten teutschen Künstlerin hatten ein überaus zahlreiches Publikum herbeigezogen und dessen Empfänglichkeit im hohen Grade gesteigert. Nach der unter F. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung trefflich ausgeführten und mit grossem Beifall aufgenommenen Sinfonie wurde Mad. Schröder-Devrient bei ihrem Auftreten enthusiastisch empfangen; sie trug besonders den ersten Theil der Arie sehr schön vor, weniger gelungen das Allegro, dessen Passagen ziemlich hoch liegen, sehr leichte, überall gleiche Koloratur erfordern und den beabsichtigten brillanten Effekt ausmachen, wenn sie ohne bemerkbare physische Anstrengung ausgeführt werden können. Bei einer so genialen Künstlerin, wie Mad. Schröder-Devrient, gilt aber die geistige Auffassung und Reproduktion eines Kunstwerks unendlich mehr, als blose Virtuosität der Ausführung, die bei ihr in der That ziemlich unwesentlich erscheint, selbst wenn sie, wie sehr oft, in hohem Grade von ihr geboten wird. Was nun diesen höheren geistigen Werth des Vortrags betrifft, so haben wir diese Mozart'sche Arie noch nie schöner gehört, und eine tiefere Wirkung derselben noch niemals, selbst von der Bühne herab nicht, empfunden. In jeder Hinsicht ausgezeichnet aber war Mad. Schröder-Devrient als Sextus in dem Finale aus Titus und wir halten hier namentlich ihren Vortrag des Rezitativs für eine ihrer grossartigsten und vollendetsten Leistungen. Auch die übrigen Mitwirkenden, Fräul. *Schloss* und *Grünberg*, so wie Herr *Kindermann* führten ihre, an sich freilich unbedeutenderen Partieen gut aus und trugen verhältnissmässig zu dem Gelingen des Ganzen bei. Die am Schlusse des Konzerts von Mad. Schröder-Devrient gesungenen Lieder waren: „Am Meere" von Franz Schubert (aus dessen Schwanengesängen, Wien, bei Tob. Haslinger); „An Suleika" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy; Bewunderung „Mein Mädchen ist so rein und hold," aus den schottischen Nazionalgesängen von K. M. v. Weber (Leipzig, bei Fr. Kistner), und Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath," gedichtet von Feuchtersleben, komponirt von F. Mendelssohn-Bartholdy (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). Wunderbar ergreifend trug die geehrte Künstlerin besonders das herrliche Lied von F. Schubert vor; weniger einverstanden konnten wir sein mit der fast zu humoristischen Auffassung des schottischen Nazionalliedes, und entschieden missfallen hat uns das in der That unbegreifliche Verkennen der tiefen und ernsten Bedeutung des so wunderschönen Volksliedes von Feuchtersleben, zumal da F. Mendelssohns treffliche, karakteristisch wahre Komposizion desselben schon an sich für jedes musikalische Gemüth ein solches Verkennen unmöglich machen könnte. Die ersten 3 Verse trug Mad. Schröder-Devrient vortrefflich vor und man bemerkte die grosse Wirkung hiervon an allen Zuhörern; als sie aber bei der in der Dichtung und Komposizion, denn beide gehen hier recht eigentlich Hand in Hand, so schönen Schlusswendung, das hier sehr ernst und bedeutungsvoll erscheinende „auf's Wiederseh'n!" speziell auf sich und das Publikum bezog, mit einer freundlichen Verbeugung begleitete und mithin geradezu profanirte, war auch alle edlere Wirkung hin, und was in der Seele der Zuhörer lang und tief nachgeklungen hätte, ging so als ein gewöhnlicher Coulisseneffekt schnell und spurlos vorüber. Es war dies ein Missgriff, den wir um so unbegreiflicher finden, als eine Künstlerin, wie Mad. Schröder-Devrient, doch wahrlich hoch über allen kleinlichen Mitteln steht, die so häufig von Andern angewendet werden, um Theilnahme zu erregen oder wenigstens das grosse Publikum für den Augenblick zu gewinnen. Solche Störungen sind aber um so bedauerlicher und müssen erwähnt werden, da sie nur zu leicht verderblich auf jüngere Talente einwirken, denen ein selbständiges Urtheil noch abgeht und die für die Fehler grosser Vorbilder in der Regel empfänglicher sind als für deren Vorzüge und Tugenden, welche sie nur bewundern aber nicht nachahmen können. Abgesehen nun von diesen im Interesse der Kunst gemachten Bemerkungen, bekennen wir uns der gefeierten Künstlerin dankbar verpflichtet für den Hochgenuss, den uns ihre im übrigen so vortrefflichen Leistungen verschafft haben. Möge der Enthusiasmus, mit welchem unser Publikum sie aufnahm und fortwährend begleitete, dazu beitragen, uns derselben recht bald wieder erfreuen zu dürfen.

Unter den übrigen Stücken dieses Konzerts ist noch besonders hervorzuheben die Ouverture von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, welcher diesmal, gewissermaassen als Kommentar, das Gedicht von Goethe „Meeresstille und glückliche Fahrt" beigedruckt war. Wir finden dies zum Verständniss, wenn nicht nothwendig, doch sehr vortheilhaft, da dem Zuhörer hierdurch sofort ein klares Bild des Gegenstandes vorgeführt wird. Die Ausführung gelang ganz vorzüglich und machte wie immer die grösste Wirkung. In dem Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt, welche von Fräul. Schloss, dem Komponisten und Herrn Kindermann sehr gut ausgeführt wurde, hatten wir Gelegenheit, unsern trefflichen Sänger Herrn H. Schmidt zugleich als talentvollen und schon ziemlich geübten Tonsetzer kennen zu lernen. Der sehr breit angelegte und ausgeführte Text ist besonders im Duett natürliche Ursache einer etwas zu grossen Breite der Komposizion geworden; die ganze Situazion des Duetts liesse sich wohl viel kürzer abmachen, und wir hätten im Interesse der Komposizion, welche leere Worte nicht geistreich und interessant machen kann, gewünscht, der bühnenkundige Komponist wäre sich und seiner Arbeit durch angemessene Kürzung des Textes zu Hilfe gekommen. Einige Stellen dieser Nummer sind jedoch sehr wirksam und werden es auf der Bühne gewiss noch mehr sein. Im Ganzen hat uns das Terzett, welches gedrängter und kürzer gehalten ist, eben deshalb mehr noch zugesagt als das Duett. Ueberall aber müssen wir, wenn nicht eben überaus reiche, doch geschmackvolle Erfindung, gute, flies-

sende, natürliche Arbeit, theilweise recht geschickte und wirksame Instrumentirung rühmen, so dass wir wohl begierig werden könnten, die ganze Oper, falls sie schon vollendet ist, kennen zu lernen. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war sehr gut und verdient in jeder Hinsicht.

Ueber das Solospiel des Herrn C. W. Hilf und sein wirklich ausgezeichnetes Talent ist in diesen Blättern schon oft sehr anerkennend gesprochen worden. Auch diesmal zeichnete er sich wieder auf das Vortheilhafteste aus und mit der Melancholie von Prume machte er wahrhaft Furore, was um so mehr Anerkennung verdient, je schwieriger es sonst ist, neben einer alle Aufmerksamkeit so in Anspruch nehmenden Erscheinung wie Mad. Schröder-Devrient, auch nur gewöhnliches Interesse zu erregen.

Am 31. März d. J. gab Frau D. *Klara Schumann*, geb. *Wieck*, im Saale des Gewandhauses ein Konzert zum Besten des hiesigen Orchester-Pensionsfonds; sowohl der Wunsch, die treffliche Künstlerin endlich einmal wieder zu hören, als auch die übrige interessante Ausstattung des Konzerts hatten ein sehr zahlreiches Publikum herbeigezogen. Das Repertoir brachte: Chor von Jos. Haydn „Des Staubes eitle Sorgen"; — Adagio und Rondo aus dem Fmoll-Konzert (No. 2) von Chopin, vorgetragen von der Konzertgeberin; — Arie von Gluck aus Iphigenie, gesungen von Herrn *H. Schmidt;* — Allegro von R. Schumann; — Lied ohne Worte von Felix Mendelssohn-Bartholdy und ein Klavierstück von Scarlatti, sämmtlich vorgetragen von der Konzertgeberin; — Sinfonie von Rob. Schumann (Manuskript); — Duo für vier Hände von F. Mendelssohn-Bartholdy (neu), von ihm und der Konzertgeberin gespielt; — drei Lieder von Rob. Schumann und Klara Schumann, gesungen von Fräul. *Schloss;* — Duo Concertante für Melophon und Violoncello, vorgetragen von den Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel* aus London; — Fantasie über Themen aus Moses, von Thalberg, gespielt von der Konzertgeberin. — Seit längerer Zeit schon bezweifelt wohl Niemand ernstlich mehr, dass Klara Schumann, welche als Klara Wieck in Wien so glänzende Aufnahme fand, nicht nur eine Virtuosin ersten Ranges, sondern vielleicht überhaupt die bedeutendste unter den jetzt bekannten und berühmten Klavierspielerinnen ist. Neben der hohen technischen Vollendung ihres Spieles, liegt in demselben ein eigenthümlicher Reiz, der unverkennbar das Ergebniss eines grossen, vielseitig entwickelten und ausgebildeten Talents genannt werden muss, da er durchaus geistiger Natur ist und nicht, wie jetzt so häufig, in blos äusserem Schmuck oder Manier besteht. Mit ausserordentlicher Feinheit und zartester Nüancirung trug sie die Konzertstücke von Chopin vor, und wenn Einige hierbei kräftigeres Kolorit oder Energie des Spieles vermissen wollten, so müssen wir bemerken, dass diese Mängel nicht dem in jeder Hinsicht meisterhaften Vortrage, sondern der Komposizion zugeschrieben werden mussten, die bei allem musikalischen Interesse, das sie wirklich bietet, doch ganz als in einem weichen, duftigen Schleier gehüllt erscheint und kräftig und sehr energisch vorgetragen, nur ihren natürlichen, freilich etwas monotonen Karakter verlieren, keineswegs aber auf andere Weise dabei gewinnen würde. Mit gleicher Vollendung spielte die geehrte Künstlerin auch die drei Stücke für Pianoforte solo von R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy und Scarlatti, und letzteres besonders so effektvoll, dass das enthusiasmirte Publikum stürmisch Wiederholung verlangte. Gleichen Enthusiasmus erregte das reizende Duo von F. Mendelssohn-Bartholdy, welches er für dieses Konzert komponirt hatte, und das von ihm und der Konzertgeberin so ausserordentlich schön, so in jedem Betracht meisterlich vorgetragen wurde, wie wir uns kaum einer gleich vollendeten Leistung erinnern können. Das letzte Stück, welches die geehrte Künstlerin allein spielte, die bekannte sehr effektvolle Fantasie über Thema's aus Rossini's Moses von Thalberg, gab ihr wiederholt Gelegenheit, ihre Virtuosität auf die glänzendste Weise zu zeigen, und, wie schon bei ihrem ersten Erscheinen mit dem lebhaftesten Beifall empfangen, sprach sich auch hier der Dank des Publikums für die gebotenen schönen Kunstgenüsse auf die wärmste und glänzendste Weise aus. †

(Beschluss folgt.)

Kopenhagen. Mit unserm Opernwesen sieht es jetzt misslich aus. Es ist bereits so weit gekommen, dass an eine ordentliche Ausführung einer Oper kaum mehr zu denken ist. Sänger und Sängerinnen werden alt und der singende Zuwachs ist unbedeutend. Man ist mit Wiederholungen flüchtiger Vaudeville zufrieden. Wozu also grosse Anstrengung? Uebrigens ist die wundersame Historie von dem Furore des Violinvirtuosen *Prume* völlig wahr. Da er fast ohne alle Empfehlungsbriefe, die jetzt, wie Sie wissen, so nöthig sind, wie gute Quinten, bis auf einen an unsern Konzertmeister *Fröhlich*, hieher gekommen war, so sah es in seinem ersten Konzerte, das er im königl. Schauspielhause veranstaltete, beinahe so wüst und leer aus, wie vor der Schöpfung. Indessen begeisterte sein Spiel die wenigen Zuhörer so, dass ihm der lebhafteste Beifall zu Theil ward, der ihm die folgenden Konzerte zur reichsten Ernte werden liess. Alle waren über ihn entzückt bis auf einige Kunstbrüder. Der grosse Ton findet sich bei ihm freilich so wenig, als bei den meisten jungen Virtuosen unserer Zeit; aber den nimmt die jetzt einmal geforderte Geschwindigkeitslust weg mitsammt den dicken Saiten und dem schweren Bogen, die dazu sich nicht sonderlich schicken. Zeitlich, sittlich! Dennoch hat sein Spiel Vorzüge vor manchem neuen Virtuosen der Zeit; und seine Komposizionen klingen, von ihm selbst so präzis und sicher vorgetragen, allerliebst. Auch der Hof, wo er sich drei Male hören liess, war sehr erfreut über ihn. Kurz, Herr Prume hat Ursache, über Kopenhagen so vergnügt zu sein, wie es die Stadt über ihn war. Ausserdem ist nichts Wichtiges vorgefallen.

Magdeburg, den 25. März 1841. Gestern machte uns die unerwartete Ankunft und das Auftreten des Violinisten *Gulomy* in dem Konzert der Harmoniegesellschaft eine überraschende Freude. Schon vorm Jahre bewunderten wir mit Recht den jungen Mann, aber im Lauf

des Jahres hat er sich zu seinem Vortheil so ungemein ausgebildet, dass er mit Recht zu den ausgezeichnetsten Virtuosen zu zählen ist. Er trug Variazionen von David mit eben so viel Gewandtheit, kecker Ueberwindung der Schwierigkeiten und wo es die Komposizion gebot, mit so seelenvoller Zartheit vor, dass nur eine Stimme des rauschendsten Beifalls erscholl. Uebrigens fanden wir bei ihm die nämliche Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit, welche ihm schon früher unsere Herzen gewann, wieder. Unsere besten Wünsche begleiten ihn auf seiner weitern Reise, wo es ihm an Lorbeeren nicht fehlen wird, und wir freuen uns schon im Voraus auf eine spätere Rückkehr, die er uns zusagen musste.

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, noch einer höchst angenehmen Erscheinung unter uns zu erwähnen, des jungen *Heindl*, eines Flötenvirtuosen, den Sie auch kennen gelernt haben, und der auf seinem höchst vollkommenen Böhm'schen Invenzionsinstrumente eine solche Vollkommenheit und Meisterschaft darlegte, wie sie uns kaum je vorgekommen ist. Er traf hier mit dem berühmten Flötisten *Heinemeier* aus Hannover zusammen, der nicht umhin konnte, seine Anerkennung und Bewunderung über ihn auszusprechen. Wir halten es für angelegentliche Pflicht, alle Musikfreunde auf denselben aufmerksam zu machen, denn er ist ganz geeignet, die Widersacher der Flöte, welche in neuerer Zeit diesem Instrumente allen Karakter absprechen, mit derselben gänzlich auszusöhnen. Nachdem er hier vier Mal und in einem eigenen sehr besuchten Konzert aufgetreten war, hatte er die Freundlichkeit, auf den ersten Wink noch einmal zu einem Wohlthätigkeitskonzerte zurückzukehren, und wurde bei seiner Erscheinung mit dem lebhaftesten Beifall begrüsst. Möge er überall diese verdiente Anerkennung finden. — Unmöglich können wir unterlassen, noch einer jungen Sängerin, *Bertha Waltz*, zu gedenken, die, von der Natur mit einer seltenen, wohllautenden und biegsamen Stimme begabt, vor einiger Zeit von hier nach Berlin ging, um dort zu hören und zu lernen. Der MD. Kugler hat aus ihr, wie wir mit Freude und Stolz — weil sie unsere Landsmännin ist — bekennen, eine treffliche Sängerin gebildet, die in der That Alles leistet, was man von einer Sopranistin nur verlangen kann. Ein gleiches Register in allen Tönen, Rundung im Vortrage, Koloraturen gleich Perlenschnüren und eine Innigkeit im Einfachen machen sie zu einer der besten Sängerinnen. Sie hat uns Proben von allen Gesangsgattungen gegeben, und singt von Haydn, Mozart, Donizetti, Mercadante in gleicher Vortrefflichkeit. Ihre Persönlichkeit und Neigung eignet sie nicht für die Bühne, aber als Hofsängerin würde sie gefallen und glänzen und jedes Konzert schmücken. Wir hoffen sie noch in den Solopartieen von Mühlings Oratorium Bonifazius, was demnächst wieder zur Aufführung kommt, und in Haydn's sieben Worten zu hören und freuen uns auch um ihretwillen auf diese trefflichen Werke.

A—Z.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. № 16. 1841.

Aperçu historique

sur l'état de la Musique à Strasbourg pendant les cinquante dennières années, par *Conrad Berg*. Strasbourg, chez Vve Levrault. 1840. 86 S. in 8.

Der Verfasser, dessen kurze Biographie in den Beiträgen zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg von Herrn Adv. Lobstein (S. 123, Note 1) zu finden ist, liefert hier eine historische Uebersicht über den Zustand der Musik in Strassburg, während der letzten 50 Jahre.

In einrr kurzen Einleitung erklärt sich der Verfasser folgendermaassen über den Zweck seiner Schrift: „Nach der heutigen Lage der Dinge zu urtheilen, scheint Strassburg wenig Interesse in musikalischer Hinsicht darzubieten; allein es war nicht immer so, und was sich früher zugetragen, ist bemerkenswerth genug, um die Mühe einer Untersuchung zu lohnen. Die Kunst kann durch die Darstellung ihrer allmäligen Ausbildung nur gewinnen.“ Der Verfasser klagt, dass seine Bemühungen, um den Verfall der Musik zu steuern, verkannt, und seine Vorschläge nicht begriffen worden seien. Dieses geschieht wohl überall, wo die Behörde nicht selbst in die Kunst eingeweiht ist, und sich auf unkundige Rathgeber, die sogenannten Comité's, verlassen muss. „Der Zweck dieser Schrift, fährt der Verfasser fort, ist, indem sie die Vergangenheit schildert, einige der Ursachen anzuzeigen, welche den Verfall herbeigeführt haben, und dann zu untersuchen, durch welche Mittel die Stadt ihren alten musikalischen Ruf wieder erhalten könnte.“

Nun schreitet er zur Sache und theilt seine Schrift, nicht etwa nach den zu beleuchtenden Anstalten ein, sondern nach den politischen Ereignissen, unter welchen sich seit 1789 musikalische Begebenheiten zugetragen haben. Erste Epoche: *Revoluzion von* 1789. Strassburg soll damals in musikalischer Hinsicht nach Paris den ersten Rang in Frankreich behauptet haben! Der Verfasser benennt hier blos die Orte, wo man Gelegenheit fand, Musik zu hören, ohne sich weiter in den Gehalt derselben einzulassen, dann sagt er, zerstörte die Schrekkenszeit die Anstalten und Pleyel schrieb in zehn Tagen auf seinem Landgute zu Ittenweiler die merkwürdige Komposizion des 10. August. Pleyel hatte nie ein Landgut, allein er komponirte seine Hauptwerke auf dem Landgute, welches Freiherr von Coehorn in jenem Orte besitzt (s. *Hermann* notices historiques sur la ville de Strasbourg. Bd. II, p. 361). Ob wirklich das grosse Werk, wie es in Lobsteins Beiträgen beschrieben ist, in zehn Tagen komponirt, dazu unter 900 die nöthigen Glocken ausgesucht waren u. s. w. möchten wir bezweifeln. — Zweite Epoche: *Das Direktorium*. Hier wird von dem Entstehen und dem baldigen Untergange eines Wohlthätigkeits-Theaters gesprochen. Wir sehen aus Lobstein's Beitrag, dass es vielmehr sechs Jahre lang blühte, dass ferner der Brand des Theatergebäudes nicht am 30., wie hier behauptet wird, sondern am 1. Mai 1800 statt hatte und dass die Eröffnung dieses Hauses nicht 1700, sondern am 13. Juni 1701 statt fand. Ferner glaubt der Verfasser, dass seitdem das damals entstandene teutsche Wohlthätigkeits-Theater durch eine Liebhabergesellschaft die Zauberflöte zum ersten Mal (?) zu Gehör brachte, der Geschmack des Publikums für teutsche Musik erwacht sei, und dass seit jener Zeit teutsche Gesellschaften jeden Sommer in Strassburg eintrafen. Dass der Geschmack für teutsche Musik in Strassburg nie, auch jetzt noch nicht, erlosch, davon zeugen alle Berichte aus dieser Stadt in diesen Blättern; wir finden aber in Lobstein's Beiträgen (S. 136) das Verzeichniss aller Direkzionen, welche sowohl vor als nach 1789, also nicht seit einiger Zeit, daselbst auf einander gefolgt sind. Der Verfasser behauptet ferner, dass Pleyel eine Konzertgesellschaft gestiftet habe, die er dirigirte; dieses hatte er, nach Lobstein, als städtischer Kapellmeister, bei dem seit alten Zeiten bestandenen Konzert zu thun. Dann spricht er von der Errichtung des Konzert-Lokals der *réunion des arts*, dessen Eröffnung er in den Winter 1789 — 1799 setzt. Da es nach Lobstein am 28. November 1799 eröffnet wurde, so wäre dafür von 1799 — 1800 zu setzen. In die Zeit des Verfalls dieser Anstalt will er den Ursprung des Dilettantismus in Strassburg setzen, welcher doch nach Lobstein (S. 119) seit 1751 in dem Concert public des amateurs schon wirksam war. Liebhabervereine, sagt der Verfasser, setzten die Konzerte fort; er bezweifelt, dass die Kunst durch sie gewonnen habe. Dagegen finden wir bei Lobstein deutlich angegeben, was sie gewonnen hat (S. 122). Der Verfasser schliesst diesen Abschnitt, indem er von dem Einfluss spricht, den der *Rastadter Kongress* auf die Kunst in Strassburg soll gehabt haben (?); er will ihn in der Durchreise grosser Künstler (wohl aus Frankreich), unter welchen er den einzigen Geiger Kreutzer nennt, finden! Dann soll der von neuem begonnene Krieg die Musik in Strassburg

nicht unterbrochen, sondern vielmehr befördert haben, von welcher Beförderung jedoch kein Beispiel vorliegt.

Nun folgt die dritte Epoche, unter dem *Konsulat*, unter welchem, nach dem Verfasser, die Musik wieder aufblühte. Als Belege dazu meldet er, dass ein österreichischer Hauptmann *Böhm* in dem Münster eine grosse Kriegsmusik aufgeführt habe, zur Feier der Siege Napoleons, in Teutschland zu jener des Prinzen Karl. Er beschreibt die Stellung des Orchesters und die Maschinen, die zur Aufführung erforderlich waren. — Was die Kunst an dieser Relazion gewinnt, sehen wir nicht ein. Dann soll 1801 Haydn's Schöpfung zum ersten Mal in Strassburg aufgeführt worden sein; wir sehen aus Lobstein's Beiträgen (S. 121) dass sie es bereits 1799 durch Kapellmeister Hampeln wurde. Ferner spricht der Verfasser von der Erscheinung der Lüders'schen Gesellschaft 1801, und von ihrer und anderer Gesellschaften Aufnahme in Paris (!), dann von der durch Reinhard hier erfundenen musikalischen Stereotypie. — *Epoche des Kaiserthums.* Hier erzählt der Verfasser, dass die Konzerte der *Reunion* nach einer neunjährigen Dauer (nach Lobstein nur sechs) eingingen, dass während eines kurzen Aufenthalts der Kaiserin Josephine eine Messe in der Schlosskapelle unter Spontini's Direkzion aufgeführt, dass ein neues Theater in der Kirche zu St. Stephan errichtet, dass die teutsche Oper 1808 auf Anstiften der französischen vertrieben, dass bei Ankunft der Kaiserin Marie Louise 1810 ein gehaltloses Konzert gegeben wurde, dass endlich die Ausdehnung, welche die Liebhaberkonzerte genommen, die Gesellschaft nöthigte, sich in das grössere Lokal der Möhrin, den Konzertsaal älterer Zeit, zu begeben. Ueber die Stifter und die Direkzion dieser Konzerte, über welche in diesen Blättern so viel Rühmliches verzeichnet ist, beobachtet der Verfasser ein tiefes Stillschweigen. Endlich spricht er von einem Dekret, welches Napoleon vom Kremlin erlassen haben soll, welches uns, da blos der Jahrgang 1812, ohne Datum, angezeigt ist, mehr als problematisch scheint, und welches die Abgaben der Konzertunternehmungen an die Theaterdirekzionen zum Gegenstand haben soll. Wir finden in Lobstein's Beiträgen ganz andere bestimmt gesetzliche Verfügungen und wir haben Ursache den Angaben dieses letztern, als Gesetzverständigen, vollen Glauben beizumessen. — *Epoche der Blokade von Strassburg* 1814. Durch die Vereinigung der von Colmar Geflüchteten, welche namhafte Talente unter sich zählten, wurden die Konzerte mannichfaltiger und dauerten ohne Störung fort bis Ende März 1814. Der Verfasser lässt sich in eine Menge kleinlicher Bemerkungen über musikalische Leistungen ein, die er stets an politische Begebenheiten knüpft. Die Entsagung des Kaisers auf den Thron und die Rückkehr der Burbonen brachten keine Veränderung in dem Musikwesen hervor, eben so die Rückkehr Napoleons von der Insel Elba, ausgenommen, dass einige Liebhaber und Künstler mit dreifarbigen Kokarden (!) in dem Konzertsaal erschienen, wo dann Musikstücke aus den Zeiten des Kaiserthums gespielt worden seien." Wir können dem Verfasser in solche Details nicht mehr folgen, da wir auch nicht einsehen, was sie zur Beförderung der Kunst beitragen können. Nun aber verlässt er für einen Augenblick die politischen Epochen und spricht von der Entstehung und dem Untergange der Konzerte und Lehranstalten, von einzelnen Aufführungen musikalischer Werke, endlich von der Gründung der seit 1830 noch bestehenden Klavierschule des Herrn *Jauch*, welche zur Verbreitung des Pianofortespiels vieles beigetragen hat. Es ist zu bedauern, dass man von dem Verfasser, der hier als kompetenter Richter auftreten könnte, über die in dieser Anstalt eingeführte Methode nichts erfährt. — Nun wendet er sich wieder zu einem politischen Ereigniss, zu der *Juli-Revoluzion*, woraus er die Bildung der Musik der Nazionalgarden (die seit 1834 hier aufgehoben sind) ableitet. Bei Gelegenheit der Ankunft des Königs Ludwig Philipp in Strassburg gab man ihm ein Konzert, Abends um 11 Uhr; man hatte dazu einen Theil des Weltgerichts von Schneider (wie passend!) gewählt. Allein es verfehlte vor den ermüdeten hohen Gästen am Tage ihrer Ankunft alle Wirkung. Endlich spricht der Verfasser am Schlusse dieses Abschnitts von der Errichtung einer Hilfskasse, deren innere Einrichtung nicht mitgetheilt wird. In einem besondern Abschnitt spricht er von der Uebernahme des Theaterorchesters durch die Stadt, für den Betrag von 20,000 Fr., welchen Vorschlag die städtischen Behörden angenommen, der aber von der höhern Behörde, wie natürlich, verworfen worden. — Ferner erzählt er das Wirken der teutschen Operngesellschaften, der Direktoren Bode, Weinmüller und Hebl, die Gründung einer philharmonischen Gesellschaft, die bereits am Schlusse des zweiten Jahres einging; die Verbesserung der französischen Bühne durch Du Brice; den verunglückten Vorschlag eines musikalischen Athenäums und die Einführung des Gesangunterrichts in 23 Schulen; die Erscheinung einer italienischen Oper; endlich spricht er von der Kirchenmusik im Münster, bei welcher Gelegenheit er wohl mit zu kurzen Worten des Kapellmeisters Spindler, als Lehrers der Komposizion und des Gesangs bei der Normalschule, gedenkt, — von einigen andern Aufführungen und Gelegenheitskonzerten, so wie von der städtischen Violinschule.

Bei Gelegenheit der im Winter 1839 unternommenen drei Konzerte, in welchen unter andern gediegene Musikstücke zu Gehör gebracht wurden, sagt der Verfasser grosse Wahrheiten, die wir zur allgemeinen Beachtung uns nicht enthalten können in der Uebersetzung mitzutheilen: „Noch ein wichtiger Schritt bleibt übrig zu thun, um dem Publikum einen bessern Geschmack beizubringen. Ich will von den Instrumentalsolo's sprechen, welche, obgleich mit Auszeichnung von unsern Künstlern vorgetragen, leider nur in Variazionen bestanden. Ein varirtes Thema, welches nach einer gediegenen Sinfonie zu Gehör gebracht wird, kann nur schwach und unbedeutend erscheinen, besonders das heutige Air varié, welches keinen andern Zweck hat, als den Spielenden glänzen zu machen. Es ist zu bedauern, dass sich ausgezeichnete Talente in einem so engen Raume, der so wenig den Erfordernissen der Kunst entspricht, einschliessen können! Glaubt man das Publikum zu

langweilen durch die Wahl grösserer und gediegener Komposizionen, wie z. B. das Konzert? Oder glaubt man, man müsse dem Geschmacke der Zeit huldigen, welcher das Konzert ausschliesst und blos das Air varié Gnade finden lässt? Man hat in beiden Fällen Unrecht: Gute Musik langweilt nie, nur schlechte kann dieses. Damit wollen wir gerade nicht sagen, dass alle Konzerte gut und alle variirten Lieder schlecht seien; wir sind weit entfernt einen solchen Ausspruch wagen zu wollen, allein unstreitig ist ein variirtes Thema, eine viel zu verengte Komposizionsgattung, als dass der Geist des Spielers darin freien Lauf finden oder die Komposizion einige Ausbildung an den Tag legen könne. Die Zahl guter Konzerte ist nicht so sehr beschränkt, als dass man die Schwierigkeit deren aufzufinden vorschützen könnte. Wir dürfen nur Spohr, B. Romberg, K. M. von Weber, Lindpaintner, Krommer u. A. m. nennen, die für verschiedene Instrumente geschrieben haben, und deren Werke noch nicht veraltet sind. Was den zweiten Punkt betrifft, dass man sich nach dem Geschmacke des grossen Haufens richten müsse, so ist er ebenfalls ohne Werth, denn der Geschmack des grossen Haufens ist schlecht, und wird es stets bleiben, die Kunst soll nie seinen Geboten nachgeben, wenn sie anders nicht unterliegen will. Das Publikum muss sich vielmehr den Erfordernissen der Kunst unterwerfen, und nur die Gewohnheit gute Musik zu hören, kann dasselbe dahin bringen, dass es sie begreife und Wohlbehagen daran finde und dass sich sein Geschmack bilde."

Nun kommt der Verfasser zum Beschluss seiner Betrachtungen.

Die Musik wirkt blos in *Kirche*, *Konzert* und *Theater*, was ausserhalb dieser drei Orte geschieht, sagt er, verdient den Namen *Kunst* sehr wenig oder gar nicht! Demnach wäre denn die herrliche Kammer- und Quartettmusik nicht mit dem Namen Kunst zu belegen! Zum Gedeihen der Kunst, fährt der Verfasser fort, ist ein stehendes *Orchester* nöthig, welches unabhängig vom Theater, nach Willkür gebraucht werden könnte, ferner ein *Singverein*.

Rücksichtlich des *Orchesters* will der Verfasser, dass die Stadt das Theaterorchester statt der Geldsubvenzion übernehme. Dieser Vorschlag kam kürzlich in dem Strassburger Stadtrath zur Sprache und wurde nach den dortigen öffentlichen Blättern verworfen, weil jede Direkzion unumschränkte Gewalt haben müsse und keine fremde ihr entgegenstehen dürfe. Keine Theaterverwaltung wäre möglich, ginge die Wahl der Orchestermitglieder von einem andern Oberhaupt aus; es würden beständige Reibungen entstehen, in welche die Behörde als Vermittlerin einzuschreiten hätte, da wo sie den innern Angelegenheiten fremd bleiben sollte; würde dann das von ihr gebildete Orchester dem Publikum missfallen, so würde sie sich, dem Publikum gegenüber, in einer nicht geziemenden Lage befinden.

Rücksichtlich des *Singvereins* bemerkt der Verfasser, dass vor zwölf Jahren der Versuch einer Singakademie gemacht worden sei; er schreibt den Verfall derselben den zu seltenen Zusammenkünften und der planlosen Wahl der zu singenden Werke zu. Ein solcher Verein sollte wohl hier gedeihen, würde er durch einen Mann, der der Kunst angehört, geleitet. Wir sind mit dieser Meinung einverstanden, denn vor Allem müssen die Kenntnisse des Dirigenten Zutrauen einflössen, und hier waren blose Dilettanten an der Spitze, welchen obige Missgriffe zuzuschreiben wären.

Den Verfall des *Theaters* schreibt der Verfasser den übertriebenen Forderungen des Publikums zu, dem unaufhörlichen Lärm während der Vorstellungen, dem lauten Tadel der Leistungen durch ungezogenes Pfeifen, endlich der Wahl sittenloser Theaterstücke, welche in der Hauptstadt in besondern Theatern für eine eigene Klasse von Publikum gespielt werden. Die Mittel dagegen will der Verfasser in der Verbesserung der Sitten und in polizeilichen Verfügungen finden. Für Strassburg scheint ihm die Verbindung einer teutschen Oper mit dem französischen Schauspiel und Vaudeville die einzig mögliche Kombinazion, um das Publikum, so wie die Unternehmer zu befriedigen, wenn nämlich ersteres keine übertriebenen Forderungen machte, und letztere weniger sparsam in der Auswahl ihrer Subjekte wären. Hier führt er den glänzenden Erfolg der Leistungen der Schebest, v. Hasselt u. A. an.

Konzertmusik, sagt der Verfasser, hat weniger gegen sich, als ein Theaterunternehmen, da ihr Gedeihen mehr von ihr selbst abhängt und ihre Organisazion die Theilnehmer anziehen muss. Den Verfall der Konzertmusik schreibt er mit Recht den musikalischen Unterhaltungen zu, in welchen das Fortepiano das Orchester, einige Variazionen die Sinfonie, und die Romanze die Gesangszene vorstellen; das heutige Publikum unterscheidet seitdem nicht mehr, sondern geht weder in die einen noch in die andern. Ferner bemerkt der Verfasser, dass sich das weibliche Geschlecht mit mehr Beharrlichkeit als das männliche mit Musik befasst; er ruft die Eltern auf, die musikalische Erziehung nicht zu vernachlässigen, die Behörde, sie zu unterstützen, und das Publikum, dabei gemeinschaftlich mitzuwirken.

Hier schliesst der Verfasser seine Betrachtungen, ohne von dem dritten Orte, wo Musik zu Gehör gebracht wird, der *Kirche*, zu sprechen.

Sollten nun die Winke, die der Verfasser dem Publikum, den Eltern und besonders der Behörde gab, die er im Augenmerk zu haben schien, ihren Zweck verfehlen, so hat er wenigstens einen andern edlen Zweck ohne Zweifel erreicht, indem er diese seine Schrift zum Besten der Hilfskasse für Musiker, wovon er spricht, erscheinen liess.

Quatuor No. 4 pour deux Violons, *Alto et Violoncelle*, composé et dedié a Mr. *Lipinsky*, Premier maître de concert de S. M. le Roi de Saxe, par *C. G. Reissiger*, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Saxe. Oeuv. 155. Pr. 2⅓ Thlr.

Fünftes Quintett für 2 Violinen, *2 Altviolen u. Violoncell*, comp. und Herrn *C. G. Reissiger*, kön. sächs. Kapellm. zugeeignet von *L. Spohr*. Op. 106. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.
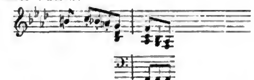
Troisième Grand Duo concertant pour Piano et Violon composé par *Louis Spohr*. Oeuv. 112. Pr. 2 Thlr. 8 Gr. Sämmtlich in Dresden bei Wilh. Paul.

Herr Musikverleger Wilh. Paul hat hier drei grosse Musikstücke erscheinen lassen, mit denen den Freunden dieser Gattung Musik — und deren sind ja so viele — ein sehr werthes Geschenk gemacht wird. Der Reiz desselben wird noch durch die geschmackvolle äussere Ausstattung bedeutend erhöht. Das Papier ist schön weiss, die Noten gross, die Alterazionszeichen deutlich, alles schön schwarz und auf den ersten Blick ins Auge fallend. Und man glaubt nicht, was hierauf ankömmt. Wer verliert nicht Lust und Muth, sich durch die ältern schlechten Ausgaben der Haydn'schen und Mozart'schen Quartetts durchzuarbeiten, wo nächst den Druckfehlern, bald die Piano und Forte fehlen, bald die Hälfte einer Solopassagie ohne Schwärze und daher unlesbar ist. Die Musikwelt mag also, wie gesagt, unsern vorzüglichsten lebenden Verlegern und hier namentlich Herrn Paul für seine schönen Ausgaben Dank sagen, er hat es wohl verdient. Wir gehen, der alphabetischen Ordnung folgend, zur nähern Anzeige der Werke über und fangen mit Herrn KM. Reissiger's Quartett an. Es besteht aus vier Sätzen. Der erste Allegro fiero, F moll, C-Takt, hat ein imposantes Thema, dessen zweite Hälfte eine gute Wahl, wegen seiner Brauchbarkeit zu Versetzungen, zeigt. Hier ist es:

Die Instrumente tragen den Gedanken im Einklang kräftig vor. Er spielt im ganzen Verlauf des Satzes die Hauptrolle, kommt überall, in allen Stimmen, bald oben, bald in der Mitte, bald unten vor, und wird mit der bekannten sachverständigen Art des tüchtigen Komponisten durchgeführt und bald von schmeichelnden, bald von brillanten Gegensätzen der andern Instrumente abgelöst und durch reiche, aber keineswegs überladene Modulazion herausgehoben. Ihm folgt ein Scherzo, Allegro ma poco, $^3/_4$-Takt, C moll, allerliebst erfunden und ebenfalls trefflich durchgeführt. Das reizende Thema hört man immer mit Vergnügen wieder.

Allegro ma poco.
Scherzo.

Ihm schliesst sich das Trio in As dur an, das durch seinen sanften Karakter mit der sprudelnden Laune des Scherzo's scharf kontrastirt und erquickend beruhigt. Es muss aber dem Humor des Scherzo nochmals weichen. Der dritte Satz, Andante quasi Allegretto, As dur, $^2/_4$-Takt, kündigt sich schon durch die Begleitungsfigur in der Viola bedeutungsvoll an. Gegen den ruhigen Gesang der Oberstimmen macht sich diese Triolenfigur sehr gut und lebendig. Der ganze Satz ist mit Geist und Liebe behandelt und reich harmonisch ausgestattet. Die Triolenfigur muss von der Viole und zweiten Violine mit Diskrezion und Geschmack behandelt werden, damit die schönen harmonischen Effekte, die darauf basirt sind, recht hervortreten. Der letzte Satz ist ein Allegro appassionato, F moll; dies sein unruhiges, immer vorwärts drängendes Thema:
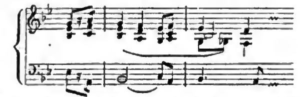


Es wird diese Figur durch das ganze Stück hindurch beharrlich festgehalten, bald ganz, bald stückweis eingeführt und mit eben so viel Einsicht als Geschmack durchgeführt. Bei dem lebhaften, leidenschaftlichen Karakter und dem durch das Alla breve bedingten sehr raschen Zeitmaase machen sich die sanften, später eintretenden Mittelsätze in halben Noten ungemein lieblich. Gegen den Schluss sich im Affekt steigernd und in der ersten Violine eine brillante Triolenfigur ergreifend, eilt das Ganze in ungeschwächter Kraft dem Ende zu, indem es wie ein gewaltiger Wasserfall über die letzte hohe Felsenstufe donnernd hinabstürzt. Dass das Ganze keineswegs leicht ist und nicht nur einen Spieler von Ton und Bogen, sondern auch von Geist und Gefühl verlangt, versteht sich von selbst. Einsender hatte das Glück, dies Quartett in den musikalischen Soiréen bei Sr. Majestät dem Könige von Lipinski vortragen zu hören und war entzückt von der schönen Wirkung.

War das angezeigte Reissiger'sche Quartett etwa dem köstlichen 34r Rheinwein zu vergleichen, voll Kraft, Feuer, Jugend und Fülle, so ist das Quintett von Spohr, um in der Metapher zu bleiben, ein 83r Rheinwein. Kraft aber Ruhe, Feuer aber mit Bedacht, Fülle aber ohne Sturm. Es beginnt mit einem Allegro moderato, in G minor, $^3/_4$, alle Instrumente unisono

tr etc.

Spohr's Weise, die jedermann kennt, verläugnet sich auch hier nicht. Alles harmonisch reich und thematisch, man möchte sagen bis zum Ueberfluss behandelt. Der Satz ist breit gehalten und die Spieler haben Gelegenheit, die erste Violine durch Brillantsfertigkeit, die andern, namentlich das Violoncell, durch schönen Ton zu glänzen. Hierauf folgt ein Larghetto, Es dur, $^3/_4$, in den ersten zwei Takten ziemlich auffallend an Himmels: An Alexis u. s. w. erinnernd. Man sehe selbst:
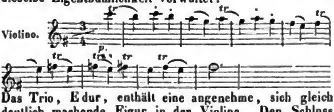


Im Verfolg des Satzes treten bewegte Notenfiguren für alle Instrumente ein, die diesen Eindruck wieder verwischen. Hieran schliesst sich ein Scherzo G minor, $^3/_4$, sehr breit ausgeführt. So wie der Komponist durch die Bezeichnung der Stricharten es liebt, die Takte in einander überzuziehen und das markirte Gefühl des Rhyth-

mus zu verwischen (wie dies im ersten Satz des Werkes der Fall ist, wo der Zuhörer manchmal über die Taktart ungewiss wird), so hat er auch in diesem Scherzo ohne Veränderung des Tempo 2/4-Takt mit 3/4-Takt abwechseln lassen. Unsrer subjektiven Ansicht zufolge ist der Sache dadurch kein Vorzug erwachsen; die Figuren im 2/4-Takt kämen mit der ersten langen Gewichtsnote natürlicher im 3/4-Takt heraus, und die Ungewissheit der Taktart ist ein so peinliches Gefühl im Zuhörer, dass man diess nicht hervorzubringen wünschen kann. Doch auch dafür finden sich wohl heut zu Tage Liebhaber. Das Finale Postorale Allegro molto ₵ ist aus Gdur. Der Hauptgedanke ist folgende Schlussphrase:
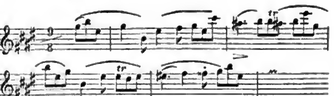


welche zuerst von der zweiten Violine ergriffen wird. Die andern Instrumente haben dagegen Bindungen. Im Verfolg übernimmt die erste Violine lebhafte Achtelfiguren, die dem Violinspieler als brillant und effektuirend willkommen sein werden. Dass das Ganze tüchtig durchgearbeitet wird, lässt sich von einem Komponisten wie Spohr im Voraus erwarten. Dasselbe ist auch vom Tonsetzer selbst für's Pianoforte vierhändig arrangirt.

In dem Duo für Violine und Pianoforte, das allerdings seinem Umfange nach Grand Duo heissen kann, hat sich der Meister in seiner harmonischen Weise einmal eine Güte gethan. Der erste Satz, 4/4, Edur, Allegro vivace, ist mit ♯ und ♮ und doppel ♯ so gespickt, dass einem die Augen vergehn. Er ist deshalb, ohne nach den heutigen Leistungen der Pianofortespieler eigentlich schwer zu sein, doch häklich zu spielen und schwer zu lesen. Dass die Violine eine Hauptrolle dabei spielt, lässt sich bei Spohr voraussetzen, eben so dass, trotz dem unendlichen Gewirr von Erhöhungs-, Erniedrigungs-, Aufhebungs- und Wiederherstellungszeichen, doch Alles ganz regelrecht hergeht und die thematische Schreibart nicht einen Augenblick bei Seite gesetzt ist. Dadurch erhält das Ganze einen Karakter von Klarheit und Einheit, der ihm bei dem beständigen chromatisch-enharmonischen Wechsel durchaus Noth that. Der folgende Satz ist ein Larghetto, Adur, 6/8, der sich ganz einfach anlässt, aber durch seine rhythmische Struktur und Spohr's Neigung, die schlechte Takthälfte durch einen Verbindungsbogen an die gute zu schleifen, schwierig — mehr noch für den Zuhörer als die Spieler — wird. Es schliesst sich daran ein Scherzo, Gdur, 3/4, in welchem dieselbe Eigenthümlichkeit vorwaltet:



Das Trio, Edur, enthält eine angenehme, sich gleich deutlich machende Figur in der Violine. Den Schluss macht ein Rondo, Edur, 9/8, ebenfalls wieder sonderbar rhythmisirt:



Alle zehn Finger des Pianisten finden hier in Terzgängen Beschäftigung. Alle Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Komponisten sind auch in diesem Satze anzutreffen, und wir zweifeln nicht, dass ein paar tüchtige Spieler mit diesem Duo viel Effekt bei den vielen Freunden der Spohr'schen Komposizionen machen werden.

K. B. v. Miltitz.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die Sinfonie von Rob. Schumann, mit welcher der zweite Theil des Konzerts von *Klara Schumann* eröffnet wurde, dirigirte F. Mendelssohn-Bartholdy; sie ging vortrefflich und erhielt mit Recht vielen Beifall. Zweierlei hat uns bei dieser Sinfonie angenehm überrascht; zuerst die geistige und technische Sicherheit und Gewandtheit, mit welchen sie erfunden und bearbeitet, sodann die Natürlichkeit des Styls, überhaupt die Richtung des Geschmacks, welche in ihr vorherrschend ist. Obwohl Herr R. Schumann durch mehrere Komposizionen kleineren Umfangs, wie Lieder, Klavierstücke u. s. w. schon rühmliche Beweise schönen Talents gegeben hat, so konnte man doch hiervon noch nicht ohne Weiteres auf das Gelingen eines grösseren Werkes, zumal eines Orchesterwerkes schliessen, das nicht nur Talent und tüchtige musikalische Bildung im Allgemeinen voraussetzt, sondern bei dem nothwendig speziellere Kenntniss der Orchestermittel u. s. w. erforderlich ist, die man kaum anders, als durch häufige Uebung, produktive sowohl als reproduktive, erlangen kann. Unseres Wissens ist aber diese Sinfonie das *erste* Orchesterwerk Herrn Schumanns, und mit Rücksicht hierauf verdient dieselbe unsere vollkommenste Anerkennung, da sie nicht nur gut und fliessend geschrieben, sondern auch meist kenntnissreich, geschmackvoll, oft sehr glücklich und wirksam instrumentirt ist. Mehr jedoch als über diese Beweise eines tüchtig gebildeten und geübten musikalischen Talents, haben wir uns gefreut über den natürlichen, gesunden Sinn, über die edlere Richtung des Geschmacks, der sich grossentheils gänzlich freihält von nichtssagenden Sonderbarkeiten und jenen geistlosen Extravaganzen, die man heut zu Tage so gern für Genialität ausgeben möchte, unter denen sich aber in der Regel nur Geistesarmuth und Ungeschicktheit mühsam zu verbergen suchen. Mit fast alleiniger und wirklich nur theilweiser Ausnahme des ersten Satzes, in welchem unter Anderm z. B. das unerwartete, keineswegs schöne, wenigstens nicht zu erklärende Eintreten von Triangel u. dergl. störend und nachtheilig wirkt, geben Geist und Form dieser Sinfonie das ehrendste Zeugniss für gesunde

und gebildete Kritik ihres Komponisten. Die ersten Werke eines Künstlers haben nie, auch die Erstlingswerke unserer ersten Kunstheroen nicht, auf vollkommene Originalität Anspruch gemacht und machen können. Sie sind immer nach einem Vorbild gearbeitet, in welchem der angehende Künstler sein Ideal verwirklicht glaubte; das er besonders liebte, das er sich zum Muster nahm, und dem er gleich zu kommen suchte. Das ist bei J. Haydn, Mozart und Beethoven so gewesen, und wird, weil es natürlich ist, immer so sein. Nicht blos Selbständigkeit der Form und äussere Arbeit, sondern auch das, was a priori Original ist oder sein soll, die Erfindung, das Schaffen selbst, prägt sich nur mit der Zeit erst, und nachdem es sich mehr oder weniger mühsam durchgearbeitet von allem Fremden frei gemacht hat, in vollkommener wahrer Eigenthümlichkeit aus. Wir dürfen daher auch um so weniger bei der vorliegenden ersten Sinfonie Herrn R. Schumann's schon eine in jeder Hinsicht selbständig ausgebildete, frei hervortretende Originalität erwarten und verlangen. Es ist genug, dass überall eine nicht unbedeutende Kraft zum eigenen Schaffen so unverkennbar hervorleuchtet, ja zum Theil schon ziemlich ungehemmt sich äussert, dass man, bei den übrigen technischen Vorzügen der Sinfonie, hierauf nicht geringe Hoffnungen zu bauen berechtigt ist. Was die einzelnen Sätze der Sinfonie betrifft, so haben uns der erste Satz, mit Ausnahme der oben erwähnten und anderer Eigenheiten desselben, und das Scherzo am meisten zugesagt. Der erste Satz (G moll) fängt im Andante, wie die Sinfonie von Franz Schubert (in C) mit einem Thema unisono an, das zugleich das Hauptmotiv des ganzen Stückes bildet, im darauf folgenden Allegro verkürzt in $^{2}/_{4}$-Takt erscheint, gut durchgearbeitet und später mit einem zweiten mehr figurirten Thema verbunden wird. Weiterhin tritt noch frei ein drittes melodiöses Motiv hinzu, an welches sich, durch einzelne Zwischensätze unterbrochen, das Hauptthema wieder anschliesst, mit welchem verbunden dann der Satz sehr effektvoll zu Ende geführt wird. Träten nicht die eingeschobenen Zwischensätze der Einheit und dem leichten, natürlichen Flusse des Styls in Etwas hindernd entgegen und störten nicht die gegen das Ende hin etwas überladene Instrumentirung, besonders aber das erwähnte Hinzutreten des lärmenden Triangel u. s. w. den wohlthuenden, schönen Karakter des Stücks, so würden wir dasselbe, abgesehen von der überall durchklingenden Erinnerung an Fr. Schubert, für das beste nicht nur der Sinfonie, sondern für ein sehr gelungenes Musikstück überhaupt und unbedingt anerkennen. Der zweite Satz: Andante in Es dur ($^{3}/_{8}$) ist melodiös, gut und fliessend geschrieben, aber doch sowohl an innerer Bedeutung, als in der äusseren Form, dem ersten gross angelegten und ausgeführten Satze nicht gleich. Der dritte Satz: Scherzo in D moll ($^{3}/_{4}$) ist nicht nur der eigenthümlichste, frischeste und kräftigste der Sinfonie, sondern auch der reifste und fertigste in Arbeit und Form. Die Instrumentirung besonders ist geschickt, oft eigenthümlich. Zwei Trio's, das erste in D dur ($^{2}/_{4}$), das zweite in F dur ($^{3}/_{4}$), beide mit ganz selbständigen Motiven, geben dem Scherzo ein lebendigeres, interessantes Kolorit und der Schluss des Ganzen (Andante), obwohl er ziemlich unmotivirt und an sich im Karakter des Stücks nicht eben bedingt oder nothwendig erscheint, wirkt nicht unangenehm. Der letzte Satz, Allegro in B dur ($^{4}/_{4}$) ist zwar durchgängig klar und fliessend geschrieben, glänzend und effektvoll instrumentirt, macht aber doch nicht die Wirkung, die man nach den drei ersten Sätzen der Sinfonie verlangt und die der Komponist damit auch gewiss beabsichtigt oder davon erwartet hat. Es liegt dies vielleicht mit in der Erfindung der Motive, das erste gleicht in seiner melodischen Form dem Thema des zweiten Trio, von welchem es fast nur in rhythmischer Hinsicht verschieden ist, und das zweite, welches in der figurirten Violinbewegung liegt, hat so ziemlich den Karakter des zweiten Motivs des ersten Satzes. Hierdurch ist, dem Komponisten vielleicht unbewusst, eine gewisse Monotonie entstanden, die um so nachtheiliger wirkt, als sie im Schlusssatze der Sinfonie erscheint, von welchem man mit Recht eine Steigerung der Wirkung des ganzen Werkes verlangt. Wir wissen nun zwar recht wohl, dass hierzu ein geschicktes Konzentriren vorausgegangener und bereits selbständig durchgearbeiteter Motive, was aber hier nicht beabsichtigt ist, sehr wesentlich mit beitragen kann, allein wenigstens ein kräftiger, neuer, schöner Hauptgedanke muss doch auch hier, und fast mehr noch wie anderswo, die Basis sein, auf welcher das Ganze beruht; er allein muss in seiner Verarbeitung schon hinreichen einen würdigen Schluss herbeizuführen, und ist dies der Fall, dann erst erscheint jene so oft angewendete ganze oder theilweise Wiederaufnahme früherer Motive, als eines der glücklichsten, natürlichsten, wenn auch an sich leichtesten Mittel zur Steigerung der nicht nur bereits eingeleiteten, sondern schon wirklich hervorgebrachten Wirkung. Hierbei wollen wir gelegentlich noch bemerken, dass die ganze Sinfonie überhaupt sich weniger durch Erfindung, als auf andere oben schon gerühmte Weise auszeichnet. Es fehlen ihr besonders hervorstehende, frische, leicht und nachhaltig sich einprägende Motive; wenn aber Einige deshalb mit weniger Hoffnung als wir den künftigen Werken Herrn R. Schumann's entgegensehen wollen, so müssen wir mit Rücksicht auf unsere früheren Andeutungen hierüber bemerken, dass, so sonderbar es immer klingen mag, auch das Erfinden in gewisser Hinsicht gelernt werden muss und dass, wenn nur die Kraft an sich hierzu nicht fehlt, Fleiss und Uebung sie nicht nur zu bilden, sondern oft unglaublich zu steigern vermögen. Wir haben die Sinfonie, deren Ausführung übrigens vortrefflich genannt werden muss, wiederholt auch in den sehr fleissig abgehaltenen Proben gehört, leider aber die Partitur nicht einsehen können und müssen uns daher auf die hier gemachten Bemerkungen beschränken. Dass wir dennoch hierüber ausführlicher uns ausgesprochen haben, als wir dies sonst in unsern Berichten thun und thun können, möge der Komponist als Beweis unseres aufrichtig wohlwollenden Antheils betrachten, den wir an seinem Werke nicht nur, sondern an allen Kunsterscheinungen nehmen, bei denen Talent

und Verdienst so glücklich vereint wirken und auf welche man vorzugsweise wahrhaft erspriessliche Hoffnungen zu bauen berechtiget sein darf.

Von den drei Liedern, welche Fränl. *Schloss* recht gelungen vortrug, erhielt das dritte „Widmung" von Rückert, komponirt von R. Schumann (aus den bei Fr. Kistner erschienenen Liederheften: Myrthen) mit Recht den meisten Beifall und musste wiederholt werden; es ist melodiös, innig und zart, und würde vielleicht tiefer und nachhaltiger noch wirken, wenn das Tempo weniger schnell genommen und der Vortrag weniger agitirt aufgefasst würde, als es hier geschah. Die übrigen Lieder, von welchen das zweite „Am Strande" von R. Burns, komponirt von Klara Schumann sich meist nur durch eine sehr interessante Klavierbegleitung auszeichnete, das erste aber „Die Löwenbraut" von Chamisso, komponirt von R. Schumann zu aphoristisch gehalten und auch sonst wenig eigenthümlich hervortretend ist, sind, wenn wir nicht irren, ebenfalls schon im Druck erschienen. Ausser diesen Gesangstücken haben wir die Arie des Pylades aus Iphigenie von Gluck zu erwähnen, welche Herr *H. Schmidt* sehr gelungen und mit allgemeinster Anerkennung vortrug. — Besonders lebhaftes Intesesse erregten noch zwei Künstler aus London, die Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel*, welche ein Duo concertante für Melophon und Violoncello vortrugen; die Komposizion war nicht, der Vortrag dagegen im höchsten Grade vollendet und ausgezeichnet, besonders von Seiten des Herrn Regondi, welcher das Melophon spielte. Dies Instrument ist eine in der That sehr merkwürdige Vervollkommnung der sogenannten Handharmonika, wenigstens gleicht es dieser im Karakter des Tones vollkommen und scheint auch übrigens dieselbe Konstrukzion zu haben; eine doppelte Tastatur macht das Spiel desselben in einer Ausdehnung und was die Hauptsache ist, in einem Tonumfange und mit so feiner Tonschattirung möglich, dass man wirklich dadurch in Erstaunen gesetzt wird. Hierzu kommt, dass Herr Regondi dasselbe mit so hoher Virtuosität, mit so vielem Geschmack im Vortrage behandelt, dass seine Produkzion wirklich zu den ausgezeichneten Kunstleistungen gerechnet werden muss. Oft haben wir einen höchst vollendeten, feinen Vortrag auf der Klarinette zu hören geglaubt, welche an Fülle des Tones zwar das Melophon übertrifft, ihm aber in anderer Hinsicht nachsteht; so bringt Herr Regondi auf demselben das feinste, zarteste Staccato auf einem Tone hervor, und ist dem Misslingen oder Ueberschlagen eines Tones nie ausgesetzt, in welcher doppelten Hinsicht bekanntlich die Klarinette mangelhaft ist. Hauptsächlich mag dies wohl mit darin begründet sein, dass das Melophon nicht wie die Klarinette vom Spieler geblasen wird, sondern Windbälge besitzt; wir haben leider das Instrument nicht selbst besichtigen können und müssen uns daher mit obigen Andeutungen begnügen. Das Violoncellspiel des Herrn Lidel sind wir nicht im Stande gehörig und nach Verdienst zu würdigen, da er in dem Duo nur begleitend mitwirkte, und das Melophon, als eine neue, interessante Erscheinung die vollste Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.

Ueber die am Abend des Palmsonntages in der Thomaskirche unter Fel. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung auf wahrhaft würdige und erhebende Weise stattgefundene Aufführung der Passion nach dem Matthäus von Seb. Bach, so wie über mehreres andere behalten wir uns ausführliche Mittheilungen vor. †

Prag. Am 2. d. M. fand in dem Kinderfreund'schen Musikinstitut ein grosses Konzert statt, welches Herr *Happ*, Professor der Violine in dieser Anstalt, gab. Es war das erste, welches mit ganzem Orchester daselbst aufgeführt wurde und bei welchem sich ein so zahlreiches Publikum einfand, dass aus Mangel an Raum die Zuhörer nicht mehr Platz fanden. Nicht nur der Ruf, welchen sich Herr P. Happ durch sein thätiges Wirken in diesem Institut und als Schüler Spohr's hier erworben hat, sondern auch die treffliche Wahl der meisten Nummern konnten Herrn P. Happ im Voraus diese Theilnahme sichern, welches ihm allerdings zur grossen Ehre gereicht. Die erste Nummer war eine Ouvertore für grosses Orchester von Alois Schmitt, welche Beifall fand. Der Konzertgeber produzirte sich in zwei Stücken seines Meisters, dem neuesten Concertino „Sonst und Jetzt" und einem Potpourri aus Jessonda, welches letzte das Publikum enthusiasmirte und dem Vortragenden, der gerufen wurde, einen stürmischen Applaus brachte. Herr P. Happ entwickelte nicht nur eine ausserordentliche Technik, wozu diese beiden Nummern hinlänglich Gelegenheit gaben, sondern auch einen sehr gediegenen und gefühlvollen Vortrag der Melodie. Die Zartheit seiner Bogenführung, die sich besonders bei den herrlichen Melodieen der Jessonda bewährte, Feuer und Energie in den Passagen, sichern diesem wackern Künstler die ungetheilteste Anerkennung. Besonders danken wir Herrn Happ, dass er uns mit so gediegenen Komposizionen erfreute, wenn gleich das sehr schwere Akkompagnement des Orchesters Manches zu wünschen übrig liess. Herr Prof. *Schreiber* machte uns mit einer Komposizion von Mendelssohn bekannt und zwar mit dessen neuestem Concertino, welches jetzt ein Lieblingsstück der Pianofortespieler zu werden scheint. Schon im ersten Satz bewies Herr P. Schreiber, dass er eine glänzende Technik besitzt; die Deutlichkeit seines Anschlages, der besonders bei dem herrlichen Adagio durch Zartheit und Schmelz wirkte, die sorgfältigste Nüancirung im Vortrage, bezeugten die gelungenste Auffassung, welches sich noch ganz besonders im Finale bewährte, wo Herr Prof. Schreiber eine Kraft und Ausdauer zeigte, welcher der ungetheilteste Beifall des Publikums nicht entgehen konnte. Ein Lied für Tenor mit Begleitung der Flöte und des Violoncello, komponirt von Prof. Happ, vorgetragen von dem Institutszöglinge *Müller* und den Professoren *Kittel* und *Kazatel*, fand lebhaften Anklang und dürfte als eine der gelungensten Komposizionen dieser Gattung der Oeffentlichkeit zu empfehlen sein, da die Melodie schön und die Zusammenstellung der Flöten- und Violoncellopartie von sehr angenehmer Wirkung ist. Die Ausführung der letzteren von Prof. *Kazatel* liess jedoch Manches zu wünschen übrig. Hierauf trug Herr

Prof. *Hrabé*, hier zum ersten Male, Variazionen von Merk für Violoncello geschrieben, auf dem Kontrabass und zwar mit einer staunenswerthen Bravour vor. Herr Hrabé, der schon mit Beifall am königlichen Hofe zu Dresden auftrat, führte sie mit einer Sicherheit in allen Lagen, in Sprüngen und Flageolet zur allgemeinen Bewunderung aus und erntete den lauten Beifall der Menge. Variazionen über ein Thema aus der „Felsenmühle" für die Flöte von Fürstenau trug dessen Schüler Herr Prof. *Kittel* mit Beifall vor. Den Schluss machte eine herrliche Ouverture von Spohr, welche noch einmal den anhaltendsten Beifall des Publikums erweckte und von dem Orchester auch am besten ausgeführt wurde, denn man konnte deutlich bemerken, wie dieses treffliche Tonwerk jeden Mitwirkenden begeisterte. Möge uns recht bald wieder ein solcher Genuss des Guten und Gediegenen zu Theil werden, und möge der thätige Direktor, Herr Kinderfreund fortfahren, nur Gediegenes und Gehaltvolles zu geben, und alles Bizarre, jede Charlatanerie, die die Kunst nur zu oft herabwürdigt, von dem Pfad, den er betreten, verbannen; so muss sein Streben ein segensreiches Wirken zur Folge haben.

Ankündigungen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. № 17. 1841.

Literarische Notizen.

Mitgetheilt vom Mailänder Korrespondenten.

1.

Das zu Edinburgh erscheinende Phrenological Journal and Magazine of Moral Science, No. 66 (New Series No. 13), erstes Quartal von 1841, enthält mehrere vorigen September (1840) in der dritten jährlichen zu Glascow gehaltenen Sitzung der phrenologischen Gesellschaft vorgelesene Berichte, worunter der von Herrn Henry Atkinson (S. 24—31), nach einer ihm von Herrn Richard Cull in London gemachten Mittheilung, über das frühzeitige musikalische Talent des Mädchens *Louisa Vinning*, hieher gehört. Der Bericht sagt im Wesentlichen Folgendes.

Die Louisa Vinning ist geboren zu Kingsbridge in Devonshire den 10. November 1836, ist also jetzt (im September) drei Jahr und zehn Monat alt. Ihr Vater John Vinning ist ein guter Musiker, singt, spielt Violine und Pianoforte. Es war in Folge seines frühzeitigen musikalischen Talents, dass man ihm eine musikalische Erziehung gab. Seine beiden Brüder haben dasselbe Talent, so dass sie ihre Geschäfte vernachlässigten und Musik zu ihrer Profession machten: Einer ist Violinist, der Andere Organist. Sein Vater besitzt ein natürlich musikalisches Talent, und spielte die Flöte, blos nach dem Gehör, in der Musikbande eines Regiments der Freiwilligen.

Louisa Vinning fand schon, als sie nur neun Monat alt war, ein grosses Vergnügen an Musik, und so oft sie weinte, waren es die Töne eines musikalischen Instrumentes, das sie besänftigte. Sie sang noch bevor sie ein Wort sprechen konnte, und ihre Leidenschaft für Musik wuchs dergestalt, dass es schien, als bedürfe sie einer musikalischen Atmosphäre, um darin zu existiren. Zu Anfang des Jahres 1839 bemerkte man, dass sie schlafwandelte, bei welcher Gelegenheit man sie einmal auf der Treppe im festen Schlafe sitzend fand. Um ein Unglück zu vermeiden, liess man sie von nun an auf einem Sopha schlafen und bewachte sie, bemerkte aber eines Abends, im Juni 1839, wo sie also zwei Jahr und acht Monat alt war, dass sie im Schlafe sang, und recht melodisch. Ihr Vater gab diese Melodie dem Komponisten Blockley, der sie bearbeitete, Gedichte dazu schrieb, und das Ganze den „Kindertraum" (*the Infant's Dream*) nannte. Tags darauf als das Kind jene Melodie sang, sagte es zu seiner Mutter: „O Mutter, ich habe so viele schöne Engel in meinem Schlafe gesehen, lauter Gold, schönes Gold."

Thalberg, in seinem vom 15. Dezember 1839 datirten Briefe, spricht von ihrem erstaunlich reinen (*correct*) Gesange und ihrer gefälligen Stimme. Herr Georg Smart sagt in einem vom 3. April 1840 datirten Briefe: „Ich betrachte sie als ein höchst wundervolles Kind, das starke Gefühle für Musik, mit einem ausserordentlich reinen (*correct*) Gehör für Ton und Zeitmaass hat; ihr Gesang ist natürlich u. s. w." Herr Moscheles beobachtete sie, als sie einen Tag mit seinen Kindern zubrachte. In seinem Briefe vom 29. März 1840 sagt er: „Sie scheint mir nicht nur einen ungewöhnlichen Stimmenumfang (von zwei Oktaven), sondern auch Gefühl zu besitzen, Melodieen zu behalten u. s. w." Kurz, sie wurde allenthalben in London als musikalisches Wunder aufgeführt; sie sang vor der Königin und dem Hof zu Buckingham den 3. August 1840, und erhielt Beweise der Zufriedenheit Ihrer Majestät. Jetzt singt sie dreimal wöchentlich im Theater der Polytechnic Institution. Herr Cull hat sie in Gesellschaft seines Freundes Atkinson mehrmals sorgfältig beobachtet.

Sie singt Melodieen ohne Worte, und jede italienische Arie, nach drei- oder viermaliger Anhörung, angenehm, geschmack- und ausdrucksvoll. Auf Herrn Cull wirkte sie als Muster einer Opern-Prima-Donna (*the struck Mr. Cull as a model of an opera prima-donna).* Mit den Piano- und Fortepassagen bringt sie schöne musikalische Kontraste hervor, und schlägt zu Letztern kräftig den Takt; kann auch ohne musikalische Kenntniss augenblicklich von einem Ton in den andern, von Dur in's Moll gehen; singt mit Begleitung der Instrumente, macht hübsche Rouladen u. s. w.

Sonst ist sie ein liebliches, kräftiges Mädchen, voll Leben und gesprächig, bewegt sich elegant, und hat auch ein grosses Talent zum Tanzen.

Nach dieser, hier im gedrängten Auszuge gegebenen musikalischen Beschreibung des Wunderkindes folgen die vorgenommenen phrenologischen Ausmessungen, Betastungen und Betrachtungen darüber, woraus ganz natürlich folgt, dass die Vinning ein sehr grosses Melodieorgan (*a very large organ of melody*) hat. Ein Herr Doktor Gregory befürchtet jedoch, das Kind habe eine Hypergehirnthätigkeit (*over-activity of brain*), was leicht in Krankheit übergehen, und zuletzt den Tod verursachen könnte. Ein Herr Deville bekräftigte dies mit dem Beispiele eines andern musikalischen Kindes, das

die Eltern, ohne auf die ihnen gegebenen phrenologischen Lehren zu achten, sehr anstrengten, das aber bald darauf erkrankte und starb. Wir wünschen indess unserer bereits vier Jahre alten musikalischen Zauberin Vinning ein langes, langes Leben, und die dauerhafteste Gesundheit.

2.

Wieder etwas über Tarantismus.

Diese Blätter haben seit einiger Zeit (Jahrgang 1833, No. 9, 1835, No. 45, 1840, No. 37) diesen beinahe in Vergessenheit gerathenen, von einigen Aerzten als Fabel verschrieenen Gegenstand abermals an's Tageslicht gefördert, und unlängst durch Herrn Vergari's neueste Schrift dargethan, dass Musik doch die eigentliche spezifische Kur des Tarantismus sei. Nebst Herrn Vergari ist auch der rühmlich bekannte Professor der Medizin De Renzi in Neapel ganz dieser, durch viele Thatsachen bekräftigten Meinung, und in der zu Fano im Kirchenstaate herausgekommenen siebenten Nummer des Raccoglitore Medico, 15. Februar 1841, S. 110 und 111, findet sich ein Aufsatz über Tarantismus, worin folgender allerneuester Fall dieser mit Musik kurirten Krankheit von Herrn Doktor Samuele Costa erzählt wird. Giuseppe Mastria, ein Bauer aus einem kleinen im südlichen Theile der Provinz Terra d'Otranto gelegenen Dorfe, 20 Jahr alt, von robuster Leibesbeschaffenheit, erhielt verwichenen Juni 1840, als er eben das Gras abmähte, am rechten Arme, bei der Inserzion des Deltamuskels, einen Stich, und bemerkte auf einmal, dass er von einer scheckigen Tarantel *(Aranea tarantula)* gebissen wurde. Die livid gewordene Wunde vergrösserte sich, verbreitete einen Schmerz am Arm und am Genicke, hierauf entstand Beängstigung und Beklemmung an den Praecorden, Neigung zum Brechen, allgemeine Mattigkeit, kalte Haut und matter Puls. Nach einiger Zeit nahm die Wärme und der Puls zu; hierzu gesellte sich starker Durst, schweres Athmen, Unruhe und Unmöglichkeit, sich auf den Füssen zu erhalten. Als man ihm indess die sogenannte Tarantella vorspielte, wurde er auf einmal konvulsivisch, sprang aus dem Bette und tanzte tüchtig beinahe zwei Stunden. Ermüdet und voller Schweiss schlief er darauf sanft und ruhig. Nach mehrmaliger, während drei Tage wiederholter Musik genass er gänzlich.

Der Verfasser benannten Aufsatzes meint nun die Sache dadurch zu erklären, weil Musik mächtig auf's Nervensystem wirkt. Da ihre Wirkung aber in dieser individuellen Krankheit, wie es scheint, spezifisch ist, so bleibt sie in dieser Hinsicht, wie alle Specifica, ein Arcanum. Jedenfalls ist es beachtenswerth, dass mehrere Aerzte Unteritaliens in der neuesten Zeit dem Tarantismus einige Aufmerksamkeit schenken.

3.

Statuto per la Società de' Filarmonici Divoti sotto la invocazione e protezione di Santa Cecilia V. M. in Venezia (ohne Jahreszahl).

Also auch in Venedig eine musikalische Gesellschaft der heiligen Caecilia. Sie besteht erst seit Kurzem; das Wie erhellt aus obigem gedruckten Statut, wovon hier das Wesentlichste im gedrängten Auszuge folgt.

„Bereits seit dem Jahre 1685 existirte in der Kirche S. Martino eine von D. Gian Domenico Paternio, Vizekapellmeister der Markuskirche, mit Beihilfe anderer Maestri gegründete Schule für Gesang und Spiel; welche fromme Stiftung aber vergangenen Trübsals und Jammers wegen eingegangen war. So blieb es bis zum Jahre 1832, zu welcher Zeit der Maestro Giuseppe Guadagnin alles Mögliche verwendete, den Kultus der Schutzheiligen durch freiwillige Leistungen von Sängern und Spielleuten in der Pfarrkirche zum heil. Martin wieder herzustellen. Hierzu wirkte vorzüglich mit besonderem Eifer Gianagostino Perotti, erster Kapellmeister der Markuskirche. Durch Mitwirkung mehrerer anderer ausübenden Musiker und Dilettanten entstand denn im Jahr 1837 die Errichtung einer neuen philharmonischen Gesellschaft in derselben Martinskirche nach folgendem Reglement.

Erstes Kapitel. *Von den Andächtigen, aus welchen die philharmonische Gesellschaft besteht.* 1) Die Gesellschaft besteht aus zwei Klassen: aus Komponisten, Sängern und Spielleuten, und aus Nichtmusikern. — 2) Jeder Musiker muss seine Dienste zu den von der Gesellschaft auszuführenden Kirchenfunkzionen leisten. — 3) Jeder Musiker zahlt jährlich zwei österreichische Lire und 40 Centesimi (48 Kreuzer Augsburger Courant), welche Beisteuer zur Bestreitung der Kirchenmusiken zur Ehre der Schutzheiligen, und auch zum Vortheile nothdürftiger ausübender musikalischer Mitglieder verwendet wird. — 4) Auch Ehrenmitglieder gibt es in dieser Gesellschaft, ausübende und nicht ausübende Musiker von Ruf *(famigerati)*, falls sie mit irgend einer Kirchenkomposizion der Gesellschaft behilflich sein können. — 5) Nur anerkannt rechtliche Personen und erprobte Musiker können als Mitglieder aufgenommen werden.

Zweites Kapitel. *Von den in der Pfarrkirche zum heil. Martin abzuhaltenden Kirchenfunkzionen.* 1) Mit dem möglichsten Prunk soll das Fest der heil. Cäcilie, Beschützerin der Musik, gefeiert werden. — 2) Jenes Fest beginnt mit der Vesper am 21. November, worauf am 22., dem Cäcilientage, die feierliche Messe im Beisein aller Musiker stattfindet. — 3) Am 23. die feierlichen Exequien für die Seelen der verstorbenen Mitglieder. — 4) u. 5) In all diesen drei Funkzionen muss sich jeder Musiker den Verfügungen der Präsidenz der Gesellschaft unterwerfen, und auch den nöthigen Proben beiwohnen.

Drittes Kapitel. *Präsidenz und Aemter der philharmonischen Gesellschaft.* 1) Die Präsidenz bilden ein Präsident, zwei Assistenten, ein Direktor und zwei Adjunkten; überdies noch ein Kassirer und Einkassirer. — Der immerwährende Oberpräsident ist stets der erste Kapellmeister der Markuskirche; Alles muss von ihm unterzeichnet sein. — 3) In Mangel des Oberpräsidenten vertritt ihn sein Stellvertreter in der Markuskirche, der aber wirkliches Mitglied der Gesellschaft sein muss. — 4) Von den zwei Assistenten, welche dem Präsidenten mit ihrem Rathe beistehen, wird einer aus den Sängern,

der andere aus den Spielleuten gewählt. — 5) Die beiden Adjunkten werden aus der Klasse der Nichtausübenden genommen, und bei ausserordentlichen Geschäften und Ausgaben verwendet. — 6) Der Direktor lässt alles von der Präsidenz Beschlossene befolgen, hat die Aufsicht über alles der Gesellschaft Angehörige u. s. w. — 7) u. 8) betreffen die Vorschriften für den Kassirer und Einkassirer.

Viertes Kapitel. *Von den gewöhnlichen Zusammenberufungen.* 1) Jedes Jahr werden in der ersten Hälfte Dezembers die Mitglieder der Präsidenz zusammenberufen. In Mangel eines Lokals werden die Sitzungen in der Wohnung des Präsidenten gehalten. — Der Pfarrer der Markuskirche wird jeder Zusammenberufung, als einer der immerwährenden Präsidenten dieser Gesellschaft beiwohnen, als Ehrenmitglied aufgenommen, und alle Vortheile der die Musik nicht ausübenden Mitglieder geniessen. — 3), 4) u. 5) Darauf werden die beiden Assistenten und Adjunkte gewählt; die Maestri ernannt, welche am Feste der Heiligen die Musik nach den obigen Bestimmungen des zweiten Kapitels besorgen, der Direktor und Kassirer ihre respektiven Rechnungen einreichen. — 6) u. 7) Die Namen der Erwählten werden ebenso wie jeder neue und ausserordentliche Artikel der Gesellschaft auf einer Tafel in der Sakristei der Martinskirche bekannt gemacht werden. — 8) u. 9) In den Berathungen entscheidet die Mehrheit der Stimmen, bei Gleichheit der Letztern der Präsident; der Direktor fertigt einen schriftlichen Bericht über eine jede Zusammenberufung aus.

Fünftes Kapitel. *Von den Vortheilen, welche die Mitglieder geniessen.* 1) u. 2) Der Tod eines jeden Mitgliedes soll von dessen Familie sogleich dem Präsidenten angezeigt, und demselben eine Todtenmesse gemacht werden, die überhaupt alle Jahre den 23. November für die verstorbenen Mitglieder gefeiert wird. — 3) u. 4) Jedes aktiv musikalische Mitglied kann bei einer Erkrankung, wenn es sich wirklich in Nöthen befindet, aus der Kasse der Gesellschaft eine Geldunterstützung erhalten. Der Direktor muss ihn besuchen, und im besagten Falle einen mit dem Zeugnisse des Arztes und Pfarrers versehenen Bericht bei der Präsidenz abstatten, die nach dem Bedürfniss des Mitgliedes und dem Zustand der Kasse die zu gebende Summe bestimmt.

Sechstes und letztes Kapitel. *Allgemeine Disziplinen.* 1) — 9) Kein Mitglied kann eine Geldunterstützung erhalten, wenn es nicht drei Jahre in den Kirchenfunkzionen musikalischen Dienst geleistet. Nur solche Adjunkte können gewählt werden, die bereits drei Jahre in der Gesellschaft zurückgelegt. Kein Maestro kann sich seines Dienstes entledigen, sonst verliert er alle Rechte der Mitglieder. Der zur heiligen Funkzion eingeladene Maestro muss seine Arbeit zwei Monate vorher beendigt haben. Die Kopiekosten gehen zur Last der Gesellschaft. Die Ehrenmitglieder geniessen blos die spirituellen im fünften Kapitel angezeigten Vortheile. Die neuen auf Kosten der Kasse abkopirten Kompositionen bleiben im Archive der Gesellschaft, können aber auf Verlangen auch in andern Kirchen vorgetragen werden. Jedes mitwirkende musikalische Mitglied kann sich nach erhaltener Einladung von seiner Pflicht nicht lossagen u. s. w.

Nach den in den Jahren 1839 und 1840 im Druck erschienenen beiden Verzeichnissen der Mitglieder dieser Gesellschaft ist ihr dermaliger Präses Herr Gian-Agostino Perotti, erster Kapellmeister der Markuskirche; Vizepräsident: Se. Hochwürden D. Carlo Faggi, Vizekapellmeister in besagter Kirche. Unter den Ehrenmitgliedern liest man: Graf Spaur, Gouverneur von Venedig; Se. Em. Monsignor Monico, Patriarch von Venedig; Freiherr De Cattaneo di Momo, Polizeidirektor; Graf Dietrichstein, Simon Mayr, Basily, Rossini, Caraffa, Donizetti, Mercadante, die beiden Ricci, und sehr wenige Andere; desto grösser ist die Zahl der aktiven Mitglieder.

4.

Das Londoner Athenaeum No. 692 (30. Januar 1841) kündigt folgendes neue Werk für Vokalmusik an: *Choral Psalmody: or a Collection of Tunes to be sung in Parts, without instruments by all Village Choirs, containing* 110 *tunes as now sung by a choir (formed within the last year) of* 24 *singers in the parish church of Awlescombe, Devon, with simple rudiments and instructions annexed for teaching music on a short and easy plan, the ultimate object of which is to terminate in congregational singing*, by F. A. Head. Vielleicht ist mancher Leser neugierig oder gar nicht neugierig, diesen englischen Sängerchor zu hören.

5.

Unter der Rubrik: Music Abroad and Home (aus- und inländische Musik), und zwar unter der *Uebersicht neuer Musik* enthält das Londoner Foreign Quarterly Review vom verwichenen Januar 1841, S. 466 unter andern folgende neue musikalische Schriften: 1) Unter der Presse: *New Treatise on English and Italian Singing, with Observations upon all the essential parts of the Vocal Art.* By Mr. Horncastle of her Majestys Chapel Royal. — 2) In der Library of the Royal Institution findet sich jetzt ein Manuskript von Dr. Boyce, betitelt: *Harmonics, or an attempt to explain the Principles on which the Science of Music is founded.* Es wurde von Herrn Overend, einem Schüler des Dr. Boyce, für 50 Guineen gekauft, und soll das vollkommenste Werk über musikalische Mathematik sein. — 3) *Dibdin's Songs.* Die Lords der Admiralität haben den Befehl gegeben, sogleich die besten dieser Nazionalgesänge unter die englische Marine zu vertheilen, um ihrem wohlbekannten unbändigen Muthe nützlich zu sein (*.... to their well known indormitable courage may be useful*).

6.

Sull' arte del Canto, brevi osservazioni del conte Antonio Belgiojoso. Milano, per Paolo Lampato, 1841. 41 S. in 12.

Die berühmte adelige Familie Belgiojoso in Mailand zählt gegenwärtig vier vortreffliche Musiker im streng-

sten Sinne des Wortes: Fürst Emilio Belgiojoso und dessen Bruder, Verfasser benannter Schrift, Graf Anton, sind Tenorsänger; ihre beiden Vettern, Graf Pompeo Bassist, und Graf Rinaldo Violoncellist. Das hier angezeigte Büchlein enthält 38 Paragraphen, eigentlich Aphorismen, mit 38 Ueberschriften, die hier italienisch folgen: *Voce, posizione della bocca e della fisionomia, respirazione, messa di voce, sillabazione, pronuncia, recitativo, sostenere le frasi e le finali, tempo, largo e adagio, portamento di voce, porgere, note legate, colorito del chiaroscuro, smorzature, espressione, accento, carattere, allegro, attacco e distacco, agilità, fioriture e trillo, agitato, concerto, grande estensione di voce, canto di sorpresa, canto di forza, canto buffo comico, economia de' mezzi e de' colpi d'effetto, esercizio continuo, monotonia, buon gusto e buon senso, declamazione, mimica, coltura di spirito necessaria ad un cantante, pratica che si acquista sul teatro, timidezza, arte.*

Wiewohl nun diese kurzen — ja oft zu kurzen — Bemerkungen über den Gesang, wie der Titel sagt, grossentheils in den vorzüglichsten Singschulen zu lesen sind, so enthält diese kleine Schrift doch vieles Wichtige, worüber jene Schulbücher ganz schweigen, und was besonders den heutigen Sängern nicht genug anempfohlen werden kann. Ueberhaupt könnte man Graf Belgiojoso's Büchlein als ein sehr nützliches Vademecum jedem Theatersänger anempfehlen, und es verdient — vielleicht hier und da etwas Weniges erweitert — in jede gebildete Sprache übersetzt zu werden.

Eben bei diesem Grafen Antonio Belgiojoso machte vorigen Monat, in Gegenwart mehrerer Damen und Musiker, die zehnjährige *Emilia Barni* ein Experiment ihrer Fähigkeiten im Vortrage der neuen musikalischen Notazion des Herrn Gambale. Zwei Musikstücke für Pianoforte wurden in Gegenwart der Anwesenden so umgeschrieben, dass eins davon im obern Liniensystem die alte, im untern die neuere, und das andere umgekehrt den Bass in der alten und die Violine in der neuern Notenschrift hatte. Beides spielte sie ziemlich fertig prima vista, hierauf aber sehr gut drei Cramer'sche Studien in der Gambal'schen Notazion, die, wie die allerleichtesten Sonatinen, ohne alle ♯ ♭ ♮ u. s. w. aussahen.

J. A. Ladurner

1) *Fantasie (G moll) in Form einer Sonate über ein kurzes Thema aus der Ouverture zur Oper Don Juan von Mozart für Pianoforte melodisch durchgeführt.* Pr. 18 Gr.
2) *Fuga (in G moll) in Form eines melodischen Präludium für Pianoforte.* Pr. 8 Gr. Beide Werke in München, bei Falter und Sohn.

Wir haben schon manche erwünschte Gelegenheit gehabt, von den vielfachen Verdiensten, namentlich um die Förderung der Tonkunst im Lande des geehrten Mannes und von dessen thatsächlicher Beschäftigung mit der Kunst, die nicht ohne glückliche Folgen für das Allgemeine geblieben ist, zu berichten. Es muss in der That jedem Künstler eine vorzügliche Freude sein, wenn er, wie nicht zu selten, von würdigen Männern hört, deren nächster Lebensberuf ein ganz anderer, als der des Tonkünstlers ist, die aber dennoch mit so warmer Liebe an der Kunst hangen, dass sie nicht nur ihr eigenes Leben in Stunden der Erholung durch Tondichtungen verschönen, sondern sogar so eifrig für sie glühen und so tief in das Innerste derselben eingedrungen sind, dass sie theils mit eigenen Kunstschöpfungen, theils mit schriftlichen Untersuchungen und Reinigungen der Kunstansichten sich den Künstlern anschliessen und dadurch bezeugen, welchen Werth sie den Einflüssen der Tonkunst zuschreiben. Der Verfasser dieser Werke, den wir früher schon als würdigen Gesang- und Kirchenkomponisten begrüssten, ist fürst-bischöflicher Konsistorialrath und Hofkaplan in Brixen. Auch er beweist, wie mancher andere hochgestellte Mann, dass die Pflege unserer Kunst keinesweges von irgend einer andern edeln Lebensverpflichtung, wenn jene anders nur in der Jugend tüchtig getrieben wurde, und sonst ein kernhaftes Gemüth findet, abzieht, sondern den Eifer für den Beruf durch ihre innigen Erheiterungen sogar noch erhöht. Diese und ähnliche Bemerkungen erlangen um so höheres Gewicht, je schöner und reiner beide Erwählungen zusammengehen und sich gegenseitig fördern, wie hier.

Einer unserer namhaften Kapellmeister gab über diese Fantasie folgendes Urtheil: Sie ist ein schönes, regelmässig in einander gekettetes Ganze aus einem Gusse; voller Mannichfaltigkeit, was um so höher anzuschlagen ist, je einfacher der Grundbau ist, worauf sie ruht. Sie ist für geübte Klavierspieler, insbesondere für Komposizionsschüler nützlicher, lehrreicher und unterhaltender, als manches Dutzend nach dem neuesten Geschmacke eingerichteter Etüden und Fantasieen. — Bei Gelegenheit eines Konzerts zum Besten des Denkmals für Mozart, das mit der Don Juan-Ouverture eingeleitet wurde, erwarb sie sich, vom Komponisten selbst vorgetragen, den lautesten Beifall aller Hörer. Das Werk ist zunächst auf das kurze Thema gebaut:

Presto. f p

Diese Grundlage wird nun fünf Seiten lang geschickt und anziehend in so sicherer Haltung, dabei mit geschmackvoller Berücksichtigung des Wesens der Fantasie mit manchem am rechten Orte angebrachten Tempowechsel durch ritard., Adagio u. s. w. durchgeführt, dass der Satz jedem nicht in den engen Kreis seiner eigenen Manier gebannten Musikfreund sehr unterhaltend sein wird, um so mehr, da er selbst glänzend ist, so wenig er auch durch Ueberladungen zu bestechen und zu blenden sucht. Ganz schlicht übergehend, wendet sich der Satz zum Allegretto con moto, espressivo e legato, 6/4, H dur, welches sich nach der ersten vollen Periode in Ges dur umsetzt, mit dem verwandten Es moll wechselt und am Ende der zweiten Notenseite, Neues und alt Geregeltes schön verbindend, auf einer Fermate

in Bdur schliesst, worauf Presto assai, Fugato, 4/4, in Esdur, überaus wirksam und vortheilhaft für das Instrument und den Spieler eintritt, von S. 9 — 17 rund und frisch bis zum Schlusse. Auf der 11. S. des übrigens schön ausgestatteten und deutlich gedruckten Werkes begegnen uns einige Druckfehler, die nicht Jeder errathen dürfte. Es soll zwar jedem Exemplar ein Blättchen mit den Berichtigungen beigelegt werden. Wir setzen aber die wichtigen um derer willen, die unverbesserte Exemplare bereits in Händen haben, lieber hieher. Im Basse der ersten Klammer der zweiten Hälfte des ersten Taktes setze man: [Notenbeispiel]; in der zweiten Klammer gebe man der zweiten untersten Note des Basses im zweiten Takte ein ♮ und der dritten ein *b*; in der dritten Klammer nach dem Halte trillere man auf *fis* anstatt *g*; zur andern Hälfte des ersten Basstaktes der vierten Klammer füge man ein Viertel des kleinen *g*. S. 15 der zweiten Klammer muss der erste Basston des vierten Taktes anstatt *G* in *H* verwandelt werden und im zweiten Takte der sechsten Klammer das unterste Bass-*g* gleichfalls in *h*, desgleichen die vorletzte unterste Bassnote derselben Klammer.

Die Fuge ist auf folgendes Thema gut und deutlich gearbeitet:



Für Fugenspieler haben wir nichts hinzuzusetzen, als einige nicht zu errathende Druckfehler, welche ebenfalls auf einem der Fuge bald beizufügenden Beiblättchen verbessert anzuzeigen sind. Gleich auf S. 3 der dritten Klammer ist im siebenten Takte der rechten Hand das *f* statt *fis* schwerlich herauszufinden, wie auf S. 4 der ersten Klammer auf *es* der rechten Hand im vorletzten Takte. Deutlicher leuchtet es in die Augen, dass im dritten Takte der rechten Hand auf S. 5 in der zweiten Klammer das letzte *a* in *as* — und auf S. 6 der dritten Klammer im fünften Basstakte das letzte *e* in *es* verwandelt werden muss, wie in der vierten Klammer im vierten Basstakte *g* in *a*. Uebrigens gereicht es uns zum Vergnügen, der Verlagshandlung nachzurühmen, dass sie beide Werke recht schön, ungleich schöner als manche früheren, ausgestattet und darin löblichen Fortschritt bewiesen hat. Möge sich nun Jeder an den Werken und diese an sich versuchen. Uns haben sie viel Freude gemacht. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Dresden. Am 12. April ist das neue Theater mit einem Prolog, gedichtet vom Hofrath Winkler, und dem Goethe'schen Tasso eingeweiht worden. Die erste Oper war Euryanthe. Seitdem ist diese wiederholt, Don Giovanni und Fidelio zu Gehör gekommen. Obgleich architektonische Details nicht in die musikalische Zeitung gehören, so sei doch nur so viel darüber in meinem Bericht gesagt, dass das Gebäude innerlich und äusserlich mit Pracht und Geschmack ausgeführt, ganz gewiss zu den ersten Zierden unserer Residenz gehört und Herr Professor Semper als Architekt dadurch ein Werk geliefert hat, das seinen Namen auf die Nachwelt bringen wird. Natürlich fehlt es nicht an Kritiken, und zwar bitteren, über die Enge der Logen, die nur zwei Vorderplätze haben, über die Hinterplätze, auf denen man wenig sieht und nichts hört. Ich kann mich auf deren Erörterung nicht einlassen, und nur so viel sagen, dass sowohl im Parterre als im sogenannten Amphitheater und in den für den Hof bestimmten Logen man vortrefflich hört und sieht. Da das vorige Theater gedrängt voll nur 800, das neue aber 1200 Menschen fasst, so ist natürlich auch das Orchester weit geräumiger — ein grosser Vortheil für die Musiker. In Folge der grössern Ausdehnung im Raume musste auch die Besetzung stärker werden; es spielen jetzt in der Oper acht erste und acht zweite Geigen, vier Violen, vier Violoncellos und drei Kontrabässe; die Blasinstrumente wie gewöhnlich, die Hörner meist vierfach, Trompeten und Posaunen wie gewöhnlich besetzt. Hier bemerkt man erst die bedeutende Höhe des Gebäudes, denn obgleich sich Musik und Stimmen sehr gut ausnehmen und nach dem Urtheil der Sänger und Instrumentisten es sich gut singt und spielt, so ist doch die Besetzung keinesweges zu stark, sondern nur eben hinreichend zu nennen. Weniger würde schwach klingen.

Den 22. April. Musikalische Aufführung der Dreissig'schen Singakademie. Dieses ausgezeichnete Institut fährt unter der Leitung des hochverdienten Dirigenten Herrn Hoforganisten *Schneider* fort, das Publikum von Zeit zu Zeit mit öffentlichen Aufführungen zu erfreuen und zugleich einen Beweis seines Fortschreitens zu geben. Die heutige Wahl war geeignet, diese Progressen zu bethätigen. Der erste Theil enthielt Stabat mater von Palestrina, achtstimmig. Crucifixus von Lotti, achtstimmig. Motette für zwei Chöre von Joh. Seb. Bach: Singet dem Herrn u. s. w. Der zweite Theil gab die Motette: Insanae et vanae curae von Jos. Haydn; Motette von Mozart: Ne pulvis et cinis etc.; Religiöser Chorgesang von Reissiger: Es ist ein' Ros' entsprungen u. s. w. und endlich der 114. Psalm: Da Israel aus Aegypten zog u. s. w. von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Man sieht, dass hier lauter Meisterwerke gegeben wurden, und wer es erwägt, solche achtstimmige Werke mit Dilettanten einzustudiren und in solcher Art wiederzugeben, der wird dem Dirigenten und den Ausführenden seinen wärmsten Dank nicht versagen können. In Takt, Intonazion, Vortrag und Ensemble war durchaus kein Schwanken merkbar und Alles kam gut und fehlerfrei hervor. Ohne der Vortrefflichkeit der andern Stücke zu nahe treten zu wollen, hebt, nach seiner Empfindung, Referent vorzüglich das Crucifixus von Lotti à 8 voci

heraus. Lange hat er nichts so Andächtiges, Tiefgedachtes und Tiefergreifendes gehört, ja, so fantasiereich, in der damals überhaupt und nun gar in diesem Styl so streng beschränkten Sphäre. Es war entzückend. Nächstdem gehört Reissiger's Chorgesang zu den gemüthvollsten Sätzen; er war in trefflichem Einklang mit den kindlich frommen Worten. Sollte der 114. Psalm, der eigentlich, neben viel Poesie, doch keine eigentlich lyrische Metapher und Phrase enthält, komponirt werden — worauf nicht leicht ein Komponist verfallen wäre — so musste es eben so geschehen, wie es der geniale Mendelssohn gethan. Ihm muss ein ganz eigener glücklicher Gesichtspunkt bei dieser Arbeit aufgegangen sein, denn die Arbeit trägt das Gepräge einer glücklichen und originellen Schöpfung. Das Fliehen des Meeres und das Zurückwenden des Jordans geben die Hauptfigur ab und die Kritik wird bei dieser Malerei missbilligend den Kopf schütteln*). Indess man höre und man wird versöhnt sein.

Nochmals den wärmsten Dank dem rühmlichen Dreyssig'schen Institute, das so herrliche Musikstücke zu Gehör bringt. Möge es noch lange ungeschwächt bestehen. Auffallend war die grosse Anzahl Damen im Auditorium und die so äusserst geringe Anzahl Männer! Fehlt es den Letztern so sehr am Sinn für echte Musik? Ehre den Frauen! *K. B. v. Miltitz.*

*) Das hat die meine nicht gethan. *G. W. Fink.*

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Hätte man das vorigen Karneval in den hesperischen Gefilden stattgefundene Gewühl von Maestri, Sängern, Impresarj, Theatersensalen und Theaterjournalisten an einem Firmament beobachten können: welch eine musikalische Milchstrasse würde es nicht gebildet haben? Sonderbarerweise geht aber heut zu Tage die Abnahme der Opernneuigkeiten mit der erstaunlichen Zunahme der Opernindustrie gleichen Schrittes. Was ist wohl von der ganzen Armuth mehr als das Historische zu erzählen? Dies wird auch im heutigen Quartal-Referat, ganz besonders in Unteritalien, wo diese Armuth bei Weitem die grösste ist, meist der Fall, und das Erzählte stets sehr kurz sein.

Königreich beider Sizilien.

Palermo hatte vier Opern. In Donizetti's Lucrezia Borgia machte die Vittadini in der Titelrolle Furore! Mercadante's Vestale, worin die Fink-Lohr, die Gramaglia, Tenor Verger und Bassist Colini wirkten, fand zum Erstaunen der Melophili eine sehr gute Aufnahme; Verger war wohl der beste unter allen, er ist aber auf der Neige. Bellini's Puritani konnten hier natürlicherweise nicht missfallen; Nulli ersetzte in ihnen den erkrankten Colini. Im Roberto d'Evreux zeichnete sich abermals die Vittadini aus.

Messina gab anfänglich Mercadante's Vestalin mit einem feierlichen Fiasco; die hübsche Schieroni sang ziemlich gut, die Altistin Turchini und der Bassist Giorza so so, Tenor Gumirato war unpässlich, und an der Musik fand man kein Behagen. Ein besseres Schicksal hatte Donizetti's Roberto d'Evreux, worin Tenor Pompejano sang; allein der Impresario machte Bankerott, und die Sänger zerstreueten sich. Die Hälfte März verunglückte die neue Oper *Erberto di Valtellina*, von einem neuen Maestro Namens *Gatti* aus Neapel. Buch und Musik behagten nicht.

In *Catania* verunglückten Ricci's Chiara di Rosenberg, und Persiani's Ines di Castro. — *Trani* erfreute sich kaum der Lucrezia Borgia mit der Lusignani, der Silvestri, dem Tenor Alfano und Bassisten Colangelo.

Neapel's grosses Theater S. Carlo lieferte zwei neue Opern: *Iginia d'Asti*, vom Maestro *Genoves*, mit sehr wenig Leidlichem, machte Fiasco; *Cristina di Svezia*, vom Maestro *Lillo*, gefiel ziemlich, Maestro und Sänger (Maray, Buccini, Reina, Cartagenova) wurden mehrmals hervorgerufen. Unter andern wiederholte man die Vestale, Roberto d'Evreux, Saffo, zuletzt auch Pacini's Furio Camillo, der voriges Jahr in Rom geboren keinen, hier aber Beifall fand. Zuweilen hörte man anstatt Opern ordentliche Akademieen, oder besser zu sagen, Potpourri's, d. h. Akte und Stücke aus verschiedenen Opern mit abwechselnden Balletten. — Im Teatro Fondo wurden wiederholt die Due Figaro, der Ventaglio, Coscritto, 1000 Talleri, la Gabbia de' matti, Beatrice di Tenda und Norma, in welcher letztern die Kemble, die Bondini, Franchini und Giani sangen. — Im Teatro Nuovo spielte eine französische Schauspielertruppe, mitunter wiederholte man den Ser Mercantonio, die Puritani, den Ventaglio, die Lucia di Lammermoor (worin die David wenig glänzte). Neu war: *Il Portatore d'acqua*, del Maestro *Fabrizj*, welche Oper eben so wie eine andere von ihm, bei einer andern Gelegenheit, gefallen hat. Sonst war dieses Theater im Karneval sehr brillant, die Zusammenkunft der eleganten Welt, und selbst vom Hofe besucht.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Flötist *Fr. Botgorschek*, über welchen seit einigen Jahren nichts in d. Bl. mitgetheilt wurde, liess sich 1839 am Musikfeste in Lübeck hören, nachdem er in Hamburg öffentlich aufgetreten war. Darauf zeigte er sich in Braunschweig, Hannover und Oldenburg, mit Empfehlungen an die beiden Höfe. Von Oldenburg begab er sich nach Holland, wo er in Amsterdam, Haag, Rotterdam, Utrecht und fast in allen bedeutenden Städten mit immer sich steigerndem Beifall sich hören liess. In mehreren Städten wurde er aufgefordert, wiederholt seine Kunst zu zeigen, so dass er während dieser Reise 30 Konzerte gab, unter Anderem auch in Utrecht mit dem Pianisten *Döhler* grosses Aufsehen erregte. Am 1. April 1840 wurde er in Folge seines Auftretens als erster Flötist der königl. Hofkapelle in Haag engagirt. Die Bewilligung des Urlaubs benutzte er auch in dieser Saison zu neuen Kunstreisen im Januar und Februar mit dem rühmlichst bekannten Violinspieler *J. Remmers* zu 27 Konzerten in den Provinzen, wovon die holländischen Blätter zu rühmen wissen. Aus einer Nachricht des Brabanter Journals von Utrecht aus ersehen wir, dass man beide Herren als ausgezeichnete Künstler ehrt. Den Herrn Botgorschek nennt man den Meister des Gefühls. — Die gekannte und vortreffliche Altistin, vor Kurzem Theatersängerin in Dresden, die Schwester des Herrn Botgorschek, hat die Künstlerlaufbahn verlassen und sich in Paris mit dem Maler Léon Feuchère vermählt.

H. W. Stolze in Celle hat ein neues Oratorium „Die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer," Text von dem Prediger *Hagen*, Adjunkt in Rothenstein bei Jena, für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel und Harmoniemusik, in drei Theilen, in Musik gesetzt. Es ist sein Op. 40 und wird von Meistern, die es sahen, gerühmt. Das Werk ist für das nächste Jenaer Gesangfest bestimmt.

Die Diamanten der Krone, komische Oper von *Auber*, in Paris am 6. März zum ersten Male aufgeführt, fanden der leichten, ansprechenden und pikanten Melodieen wegen vielen Beifall. Das Buch (von Scribe) schildert die Abentheuer einer Königin von Portugal, die zugleich eine Gesellschaft Falschmünzer und Banditen anführt; sie hat ihre Krondiamanten verkauft, und um dies zu verhehlen, lässt sie von ihren Genossen falsche machen. Zufällig geräth ein junger Mann in die Höhle der Falschmünzer, verliebt sich in die Königin, welche dort als Zigeunerin Catarina figurirt, und heirathet sie. Der Intriguant in der Oper, der Vertraute der Königin, ist ein früher zum Feuertode verurtheilter Verbrecher, welcher nun Chef der geheimen Polizei wird, damit er die Banditen als seine ehemaligen Genossen um so leichter entdecken könne. — Scribe soll selbst bei Abfassung dieses Buchs geäussert haben: er wolle doch einmal sehen, wie weit er, den Parisern gegenüber, in dramatischen Unwahrscheinlichkeiten gehen könne.

Ankündigungen.

Letztes Wort.

In der No. 3 ff. von d. J. enthält die von Herrn Dr. R. **Schumann** in Leipzig redigirte „Neue Zeitschrift für Musik" eine sogenannte Kritik meines „Polyphonomos." Einzelne Stellen daraus, welche wimmeln von Injurien u. s. w., theilte mir ein Freund brieflich mit. Diese Mittheilung war der Art, dass sofort ich mich zu einer ernstlichen Replik veranlasst sehen musste. Solche erschien in einer besondern Beilage zu den „Jahrbüchern des deutschen National-Musik-Vereins," und ward — was ich dankend anerkenne — auch in mehreren anderen Zeitungen abgedruckt. Indessen bin ich, nach vielfachen Bemühungen, jetzt auch in den Besitz jener Zeitungsnummern selbst gekommen; habe selbst nun die sogenannte Kritik und vollständig gelesen; und gestehe ich darnach, dass, wäre früher dies der Fall gewesen, jene Replik ich niemals erlassen haben würde, so mag das nicht von dem fast komischen Eindrucke blos zeugen, den in solcher Vollständigkeit die sogenannte Kritik auf mich machte, sondern von der Festigkeit des Vertrauens auch, das ich zu der Einsicht des urtheilsfähigen Publikums hege, wie von reiner ernstlicher Reue, einen Verdruss vor demselben geäussert zu haben, über den jetzt ich mich wieder ärgern könnte, dass ich ihn hegen mochte. Geschehene Dinge lassen übrigens sich nicht ungeschehen machen, und nach einer Seite hin mag die Replik immer ihren Zweck erreicht haben. Bemerke ich daher hier nur noch,

dass bis Ostermesse ohngefähr

eine zweite verbesserte und stark vermehrte Auflage von dem Polyphonomos erscheinen wird,

und dass ich in deren Vorrede dann den sächlichen Theil jener sogenannten Kritik voll- und umständlich beleuchten werde, darthuend nämlich, dass der Verfasser derselben so wenig intellectuell als moralisch auch nur entfernt befähigt war, ein Urtheil über mein Buch abzugeben, indem

a) er das System meiner darin niedergelegten Harmonielehre schlechterdings nicht in seinem Ganzen aufzufassen vermochte, in welchem Falle nothwendig ihm der gewaltige Unterschied zwischen Logier's und meiner Darstellung von Capitel zu Capitel hätte einleuchten müssen, indem

b) er dasselbe, dieses System, in solcher Ganzheit auch gar nicht erfassen wollte, weil sonst ihm die Absicht der Denunciation und des Schimpfens, die nur bei einem Festhalten an der, wenn auch vornweg von mir zugegebenen Verwandtschaft der Gegenstandsfolge scheinbar allenfalls sich begründen liess, aber so nothwendig hätte entgehen müssen; indem

c) er Fehler mir Schuld giebt und als Beweis der Unkenntniss anführt, welche nach einem ebenfalls in der Vorrede zur ersten Auflage deutlich genug ausgesprochenen (von ihm freilich aber verschwiegenen) methodischen Grundsatze vorhanden sein sollten; indem

d) er, dieser Kritiker der Neuen Zeitschrift für Musik, ausdrücklich im Druckfehler-Verzeichnisse Satzvergehen schlechterdings als Zeichen der Unkenntniss zu vindiciren sich abmüht; und indem

e) er, dieser Kritiker der Neuen Zeitschrift für Musik, Anfang und Ende der Darstellung rücksichtslos in Verbindung bringen will, wodurch allerdings (aber in der Darstellung selbst auch zugegebene) Collisionen entstehen mussten, deren Annahme wiederum aber und allein schon darzuthun fähig wäre die gänzliche Untüchtigkeit zur Beurtheilung einer Unterrichtsmethode.

Der schimpfende Theil bezeichneter sogenannter Kritik kann natürlich in jener Vorrede so wenig als überhaupt von meiner Seite irgend welche Erledigung finden, sondern es wird diese, wie schon versichert, von da aus demselben zu Theil werden, von wo aus in der Regel der Art unzüchtigem Skandal und Schacher ein wirksames Ende gemacht wird. Und sonach kann denn die höchst naive Meinung des Verfassers der Kritik, dass mit der Erwiederung dieser „ich einmal Gelegenheit erhalte, die Spalten meiner Zeitung zu füllen," nicht wahr werden, so gewiss und wahr es ist, dass mit diesem einen Worte schon er alle Absicht, Ursache und Tendenz seiner Epistel deutlich genug darlegte.

Insinuationen des Herrn Buchhändler **Fr. H. Köhler** aus Stuttgart im Buchhändler-Börsenblatte ward eben dort auch auf gebührende und gebührliche Weise begegnet.

Stuttgart, am 26. März 1841.

Schilling.

Anzeige.

Die ersten beiden Jahrgänge meiner Opern-Bibliothek in geschriebenen Arrangements für Streich- und Harmoniemusik haben so viel Beifall gefunden, dass ich gesonnen bin, auch einen dritten Jahrgang nach derselben Einrichtung, wie der zweite, folgen zu lassen.

Denjenigen Herren Musikdirektoren, welche mit diesem Unternehmen noch unbekannt sind, und noch als Abonnenten einzutreten wünschen, diene zur Nachricht, dass ich monatlich zwei Sätze und zwar einen derselben für 9- bis 18stimmige Streichmusik und einen für 10- bis 20stimmige Harmonie-(Es) Musik bestehend aus Ouverturen, Arien, Chören, Finales, Ballets, Potpourris u. s. w. versende und zwar so, dass jeder Abonnement dieselben sechs Tage zum Abschreiben behalten kann. Die Leihgebühren für jeden Satz betragen 6 Ggr. und erhält daher jeder Theilnehmer in einem Jahre (auf welche Zeit das Abonnement gestellt ist) 24 der neuesten Piecen zum Abschreiben für den Preis von 6 Thlr. Leihgebühren, die ich mir in drei Raten à 2 Thlr. nach Uebersendung der 8., 16. und 24. Nummer erbitte. Vierteljährlich versende ich einige Tänze, als unentgeldliche Beilage.

Entferntere können correcte Abschriften eigenthümlich à Satz 1 Thlr. durch die Buchhandlung von Robert Friese hier, oder direkt von mir beziehen, so wie ich mich zu Uebersendungen von Inhaltsverzeichnissen der beiden ersten Jahrgänge zur Auswahl unter den darin enthaltenen Piecen erbiete.

Anmeldungen erbitte ich mir portofrei bis zum 15. Mai d. J.

Leipzig, den 21. April 1841.

Gustav Kunze,
Mitglied des Stadtmusikchors, Barfussmühle.

Verkauf.

Eine ausgezeichnete Cremoneser Violine von Amati vom Jahr 1663, welche einst von den berühmten Tonkünstlern Lolli und Jomelli gespielt worden und gegenwärtig aus dem über 70 Jahre langen Besitz eines ohnlängst im Auslande verstorbenen Virtuosen an dessen Erben gekommen ist, hat in deren Auftrag der Unterzeichnete zum Verkauf übernommen. —

Reelle Kauflustige können demnach dieses vollkommen wohl erhaltene, klangreiche Instrument bei ihm in Augenschein nehmen, probieren und den überaus billig gestellten Kaufpreis erfahren. —

Leipzig, im April 1841.

Fr. Kistner.

Gesuch.

Ein unverheiratheter Mann von 27 Jahren, früher als Lehrer an einem Musikinstitute und seit drei Jahren als erster Fagottist an einem Theaterorchester in der Schweiz angestellt, wünscht seine gegenwärtige mit einer sichereren, vielleicht mit der in einem Hoforchester zu vertauschen. Derselbe besitzt auch auf der Violine und Viola so viele Fertigkeit, dass er bei diesen Instrumenten gleichfalls vortheilhaft verwendet werden kann. Nähere Auskunft hierüber ertheilt Herr Musikdirektor Durrner in Ansbach.

Gesuch.

Ein Musikdirektor, der auch als Componist nicht unbekannt ist, und verschiedene Orchester- und Gesangvereine organisirt und dirigirt hat, wünscht bei irgend einem Gesangvereine oder Liedertafel als Musikdirektor angestellt zu sein. Er beabsichtigt mehr eine nützliche und freundschaftliche Unterhaltung als pecuniäres Interesse.

Das Nähere in portofreien Briefen unter der Adresse: An Herrn Stadtmusikus A. A. Kahlenberg in Langensalza.

Zum Besten eines Fonds für wohlthätige Zwecke

sind bei unterzeichnetem Eigenthümer und Componisten erschienen und bei Herrn Friedr. Hofmeister, so wie bei ihm selbst, mit 25% Rabatt zu haben:

Liedersegen, IV. Heft (Schluss des ersten Bandes nebst Register), eine Sammlung vierstimmiger Gesänge für Canto, Alt, Tenor und Bass, nebst Begleitung des Pianoforte ad lib. Op. 16. Ladenpreis der Partitur 1 Thlr. — der Singstimmen 1½ Thlr.

Liederfreund. II. Heft. Vierstimmige Gesänge für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte ad lib. Op. 9. Ladenpreis der Partitur 1 Thlr. — der Singstimmen 1½ Thlr.

Diese Lieder können auch mit Begleitung des Pianoforte, blos von einer, zwei oder drei Stimmen vorgetragen werden.

Naumburg, den 10. April 1841.

Carl Overweg.

Geneigter besonderer Beachtung empfohlen!

Unter dem Titel:

Euterpe.

Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer,

herausgegeben

in Gemeinschaft mit Bogenhardt, Seminarlehrer in Hildburghausen, Erk, Seminarlehrer in Berlin, und Jacob, Cantor in Conradsdorf in Schlesien,

von

Ernst Hentschel,

Königl. Musikdirector und Seminarlehrer in Weissenfels.

erscheint vom Januar a. c. in der unterzeichneten Verlagshandlung eine neue musikalische pädagogische Zeitschrift, welche einem Bedürfnisse abhelfen soll, das täglich sichtbarer wird, seitdem Hientzsch's Eutonia schweigt.

Der Jahrgang von zwölf Nummern ist zu dem Pränumerations-Preis für ¾ Thlr., auf Schreibpapier für 1 Thlr. durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen. Prospecte stehen auf Verlangen gratis zu Diensten.

Erfurt, im Februar 1841.

Wilh. Körner'sche Kunst- und Musikalien-Verlags-Handlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Les diamants de la couronne.

Opera comique en 3 actes,

paroles de E. Scribe,

Musique de

D. F. E. Auber.

Partitur, Orchesterstimmen, vollständiger Clavierauszug und in allen gebräuchlichen Arrangements.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versandt sind:

	Thlr.	Ngr.
Chopin, 12 Etüden für das Pianoforte. Op. 25. No. 1—6	1	22½
Hahn, 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen. Op. 9	1	10
Henselt, A., 12 Salon-Etüden für das Pianoforte. Op. 5. No. 1—6	1	25
Kufferath, H. F., Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 1	2	20
— — Dasselbe für das Pianoforte allein	—	22½
Mann, F., Valse de Victoire pour le Pianoforte. Op. 12	—	10
Petschke, H. T., 3 Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9	—	17½
Thalberg, S., 12 Etüden für das Pianoforte. Op. 26. No. 1—6	1	25
Vonderfour, Marie, Nocturne pour le Piano	—	7½

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Mai. № 18. 1841.

Beiträge zur Geschichte der Musik *im Elsass und besonders in Strassburg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, von *J. F. Lobstein*, Advocat. Mit 3 Lithographieen. Strassburg, gedruckt bei Ph. H. Dannbach. 1840. S. VIII u. 147 in 8.

Angezeigt von G. W. Fink.

Da in der Anzeige einer verwandten, aber beschränkteren Schrift über das Musikwesen in Strassburg während der letzten 50 Jahre, von Konrad Berg, in No. 16 u. Bl. häufig auf dieses reichhaltigere und gründlichere Werk verwiesen werden musste, wird es uns um so mehr zur Pflicht, unsere Leser mit dem Inhalte dieses Werkes unverzüglich bekannt zu machen. Der Herr Verfasser gibt uns in der Vorrede das Zeugniss, dass wir ihn durch unsere musikalischen Topographieen, deren erste ich 1834 lieferte, zu diesen Untersuchungen veranlassten; hatte auch die Güte, uns werthvolle Abhandlungen, z. B. über die Meistersänger und die Pfeiferinnung im Elsass, mitzutheilen, die wir 1838 und 1839 bekannt machten. Da wir aber bei der Einrichtung unserer Topographieen freilich nicht das ganze Gebiet der Geschichte einer Stadt oder einer Provinz, sondern nur den musikalischen Stand der Gegenwart beabsichtigen konnten, waren wir gezwungen, den weiteren Gang der Musikgeschichte Strassburgs einer Monographie zu überlassen, die auch nun glücklich vor uns liegt. Und so hat denn der Gedanke, musikalische Topographieen zu geben, seinen Segen gebracht, würde auch noch weit grössern bringen, wenn es nur nicht zu viele Musiker und Musikfreunde gäbe, die sich vor der Mühe scheuen, uns mit zuverlässigen Notizen hinlänglich zu unterstützen. An unsern Aufmunterungen hat es nicht gefehlt und fehlt noch jetzt nicht daran, da der Nutzen dieser Einrichtung vor Augen liegt. Wir werden fortfahren, zum Besten der Tonkünstler Teutschlands, so schwer sie es uns auch machen, unser Möglichstes dafür zu thun. Unsere Besprechung des erwünschten Buches soll darum so gehalten werden, dass sie zugleich für eine kurzgefasste *musikalische Topographie Strassburgs* gelten kann. Zum Werke.

1) *Die Meistersänger*. S. 1 — 18. Alle Hauptsachen liest man in unsern Blättern 1838 S. 702 u. f. Dazu bemerken wir noch Folgendes: „Nach dem handschriftlichen *Tabulaturbuch*, durch Martin Gimpel (Kirschner) und Georg Burkhart (Schneider) zusammengetragen 1597, sollen die Meistersänger schon 962 ihren Anfang genommen haben.“ *Mainz* hatte eine der vorzüglichsten Gesellschaften dieser bürgerlichen Meistersänger, welche die vorgeblich ihnen in Pavia, wohin sie berufen worden sein sollten, von Kaiser Otto dem Grossen geschenkte Krone aufbewahrten. — Eine der grössten handschriftlichen Sammlungen von teutschen Minne- und Meistersängern, die über 1000 Lieder enthält, wurde in der Schusterzunft zu Colmar aufbewahrt und soll sich jetzt in der dortigen Stadtbibliothek befinden. — Die zwei während der Versammlungen zur Einladung der Zuhörer am Eingange aufgehangenen Schilde oder in Oel gemalten Holztafeln, die in unsern Blättern beschrieben worden, werden hier um ⅓ verkleinert lithographirt mitgetheilt. — Die Bildsäule eines Meistersängers in Lebensgrösse ist unter der Orgel des Strassburger Münsters zu sehen. — In *Spangenberg's* zu Strassburg aufbewahrter Handschrift (s. uns. Zeitung 1838 S. 727) werden unter Anderm dem Hans Sachs 13 Melodieen zugeschrieben und von Luther 11 geistliche Gesänge angezeigt.

2) *Pfeifer*. S. 18 — 23. Unsern Lesern ist dieser Theil des Buches bekannt (s. 1838 S. 752). Wir setzen hinzu: 1700 wurde wegen der Ortverlegung der Zusammenkunft der Pfeifer ein hartnäckiger Prozess geführt, unter Anderm auch des Einkommens wegen, welches den Stadtbewohnern das *jährliche Musikfest* und die Gegenwart vieler Fremden verschaffte (die Musikfeste Teutschlands sind also sehr alt). — Der erneuerte Lehnbrief (das Datum der ältesten Statuten ist unbekannt) findet sich in A. Sylvii hist. vit. Fried. III. Imp. Arg. 1685 p. 35 der Urkunden. — Das beim Abdrucke der Nachrichten in unsern Blättern damals noch zu Strassburg lebende letzte Mitglied dieser Pfeiferinnung, *Franz Lorenz Chappuy*, Violinvirtuos, ist am 23. Dezember 1838 dort verstorben. — Auch im Ober-Elsass wurde der Pfeifertag zu Rappoltsweiler jährlich Montags nach Maria's Himmelfahrt mit Pomp gefeiert. Dennoch gehörten die Spielleute zur verachteten Volksklasse; erst 1480 wirkte ihnen der Graf von Rappoltstein vom Papste die Zulassung zum heil. Abendmahle aus, weshalb sich die dankbare Brüderschaft dem Dienste der heil. Maria von Dusenbach (alte Wallfahrtskapelle bei Rappoltstein) weihete.

3) *Kirche*. S. 24 — 100. A) Das *Münster*. Darüber s. uns. Bl. 1839 S. 845, 870 und 892. Unter den Organisten gibt das Buch jetzt den *Joh. Georg Rauch* von 1687 an und nennt eins seiner Werke, was damals Aufsehen machte: Novae sirenses sacrae harmoniae, tam instrumentis quam vocibus concertantes a 3, 4, 5 et 7. Strassb. 1690 in 4. gedruckt. — Bei der

Angabe der ersten Aufführung des Te Deum muss in uns. Bl. der Bischof *Wilhelm zu Honstein*, dagegen *Erasmus von Limburg* zum Jahre 1569 gesetzt werden. — S. 35 dieses Buches verbessere man Crampra in Campra, was in unseren Blättern richtig steht. — Bassani's Werke sind leider in Strassburg verloren gegangen. — Von der berüchtigten oder berühmten Revoluzionsmusik Ignaz Pleyel's, die nur in Strassburg als Manuskript liegt, haben diese Blätter nicht blos die genaueste Beschreibung, wie das Buch, sondern auch noch ein Notenbeispiel geliefert, was das Buch nicht hat. Auch das Merkwürdige vom alten Glockenspiel im Münster haben diese Blätter vollständig, in Einigem noch vollständiger. Für Literaten setzen wir noch zu den Angaben unserer Zeitung: Konrad Dasypodius, geboren 1531 zu Strassburg, wo sein Vater *Peter*, geb. 1509 zu Frauenfeld in der Schweiz, als Professor der griechischen Sprache von 1547 bis 1559 angestellt war, wurde 1562 daselbst Professor der Mathematik und starb 1601. Auch David Wolkenstein war in Strassburg von 1568 bis zu seinem Tode 1592 Professor der Mathematik; komponirte Psalmen. — Bis hieher lieferten wir den Inhalt dieses Buches, zu dessen Entstehung wir Veranlassung gaben, in unsern Blättern. Von S. 43 an legt das Werk die alten Zustände der Musik in Strassburg für sich dar, weil der Verlauf für eine Zeitung zu weitschichtig wurde und zum Theil, weniger allgemein ansprechende Gegenstände vornehmend, nur einem Theile der Leser anziehend erscheinen konnte. Von 1811 an treten unsere Nachrichten aus Strassburg wieder ein. — Wir haben also vom Gange dieses Werkes, in wie weit es diejenigen Zeiten und Gegenstände behandelt, die unsere Blätter nicht enthalten können, um so sorgfältiger anzuzeigen und dabei Verhältnisse von allgemeinerer Bedeutung auszuheben.

Der Verfasser geht nun zur jetzigen protestantischen Hauptkirche über und setzt: B) *Die Prediger- oder Neukirche*. S. 43 — 56. Sie wurde 1254 erbaut und 1260 als Dominikanerkirche eingeweiht. 1550 am 9. Hornung wurde der erste protestantische Gottesdienst darin gehalten, bis 1560, wo sie geschlossen wurde, weil die Protestanten das Münster bezogen. Nach der Uebergabe der Stadt an Frankreich am 18. September 1581 wurde die Predigerkirche den Protestanten als Pfarrkirche angewiesen, die am 10. Dezember von ihnen eingeweiht wurde und den Namen Neukirche erhielt. Die alte Orgel wurde 1702 durch eine stärkere ersetzt, von Legros verfertigt; 1747 nach Rappoltsweiler verkauft und dafür das jetzt noch erklingende, vorzügliche Werk der Gebrüder Joh. Andreas und J. Daniel Silbermann erbaut und am 16. November 1749 eingeweiht; sie hat 45 Register, 2776 Pfeifen, ein Pedal, 3 Manuale, wozu 6 Bälge. — Unter den Organisten, die von 1681 an der Reihe nach verzeichnet stehen, sind Joh. Dan. Silbermann (der Orgelbauer) 1746 und sein dritter Bruder Joh. Heinrich 1754. Der jetzige Organist ist *Joh. Heinr. Hepp*, geb. den 10. Dezember 1776, Sohn des vorigen Organisten Sixtus (aus Geisslingen in Baiern, starb 1806), ein vortrefflicher Spieler, welcher, Vorsteher seines angesehenen Handelshauses, aus Kunstliebe die Stelle fortwährend versieht. — Es folgt die Reihe der *Kantoren*, die zugleich Gymnasial-Gesanglehrer sind. Seit dem Tode *J. Jacob Baumann's* 1834 wurde der Singunterricht von der Stelle des Vorsängers getrennt. — Für Verbesserung der Kirchenmusik sorgte der Magistrat nach der Reformazion; es wurden für die Kirchen auch Instrumente angeschafft, die meist während der Schreckenszeit abhanden gekommen sind. Man setzte General-Inspektoren über die Musik in allen sieben Pfarrkirchen der Protestanten. Jeden Sonntag und Feiertag wurden von den Musikdirektoren Gesangswerke mit Orchester aufgeführt, woran Dilettantinnen, Gymnasialschüler und die Theologie Studirenden am Wilhelmitaner-Stifte Theil nahmen. Aus der Reihe der Musikdirektoren heben wir aus *Joh. Phil. Schönfeld*, theils weil er die Musikaufführungen auf einen hohen Grad der Vollkommenheit brachte, theils weil das Meiste, was Gerber nicht hat, im Stuttgarter Lexikon falsch ist. Schon 1777 wurde er als Kapellmeister angestellt, erhielt 1779 die Erlaubniss, zwei Jahre nach Italien zu reisen, worauf er die Stelle bis an seinen Tod am 5. Januar 1790 überaus thätig verwaltete. Ausser seinen angezeigten Komposizionen schrieb er noch Vieles für die Kirche, war auch zugleich städtischer Konzertdirektor. Sein Nachfolger war *Phil. Jak. Pfiffinger* aus Strassburg, ein Rechtsgelehrter und leidenschaftlicher Musiker, wurde am 25. Januar 1790 angestellt, schrieb viele Kantaten und ging im November 1791 nach Paris, wo er blieb und Mehreres drucken liess, besonders für das Pianoforte. Hauptsächlich korrigirt er die Werke der Pariser Romanzenschreiber oder setzt ihnen die Begleitung dazu. So viel zur Berichtigung des Stuttgarter Lexikons. 1793 wurden alle Kirchen Strassburgs geschlossen. Die Kirchen, und namentlich diese, verloren bedeutende Kapitalien. Die Kapellmeisterstelle wurde daher nicht mehr besetzt. Bei besonders feierlichen Gelegenheiten erbittet man sich Musiker. — Die Geschichte des Wilhelmitaner-Klosters ist wichtig, muss aber im Buche nachgelesen werden (mit dem Verzeichnisse ihrer Musikalienbibliothek). — C) *Thomaskirche*. S. 65 — 72. Die Kirche ist sehr alt; ihre erste Orgel wurde 1333 erbaut und zum ersten Male 1560 reparirt, dann öfter, bis Andreas Silbermann eine neue bauete, die 1740 fertig war; 1836 wurde sie von 29 Registern bis auf 34 ergänzt durch Martin Wetzel. Die ersten Organisten des 16. Jahrhunderts werden blos noch mit ihren Vornamen genannt, nach alter Sitte für Bürgerliche, z. B. 1517 Ottmarus, wahrscheinlich der dort geborene Ottmar Nachtigall (Luscinius); 1546 Wolfgang, nämlich Dachstein, von dessen Leben und Chorälen wir ausführlich 1836 in unsern Blättern gehandelt haben. Der jetzige Organist ist seit 1835 *Georg Friedr. Gottlieb Stern*, tüchtig, und wird auch als Kantatenkomponist gerühmt. — Das Verzeichniss der Kirchenmusikalien ist interessant. — D) *Kirche zum Alten St. Peter* (katholische Abtheilung). S. 72 — 78. Diese Kirche soll schon im Anfange des vierten Jahrhunderts als einfaches Bethaus erbaut, im fünften zerstört und im sechsten wieder hergestellt wor-

den sein. Erst im achten Jahrhundert lag sie innerhalb der Stadtmauern und wurde im Laufe der Zeit eine Stiftskirche mit 18 Chorherren. Im 14. Jahrhundert ist von einer Orgel derselben die Rede. Die jetzige Orgel ist klein, hat ein Manual und Pedal, 13 Register. 1833 wurde sie von Wegmann reparirt und erhielt ein Register mehr. Ueber die Organisten älterer Zeit fehlen die Dokumente. Der jetzige Organist ist *Franz Ludwig Haid*, geb. zu Röschweg am 16. Juli 1806, ein Schüler des Herrn Jauch. Kirchengesang mit Orchesterbegleitung hatte hier nie Statt. Die protestantische Abtheilung dieser Kirche leitete sich schon 1520 ein und wurde 1683 so bestimmt, dass die Protestanten das Schiff der Kirche erhielten. Vor 1550 findet sich keine Spur einer Orgel. 1708 bauete der berühmte Joh. Andreas Silbermann eine neue von 21 Registern und 2 Manualen, im Cornet-Ton, d. i. einen Ton höher als der gewöhnliche Kammerton. 1820 wurde sie reparirt. Die Reihe der Organisten ist von 1592 an angegeben; der jetzige seit 1836 ist *David Müller*. Die Protestanten hatten auch hier Kirchenmusik mit Orchester. Der Schatz an Kirchenmusikwerken belief sich bis auf 600 Stück, worunter auch Motetten von *Joh. Jak. Froberger* waren (selten). In der Revoluzion verlor die Kirche ihr Kapital und kann jetzt nichts mehr auf Musik verwenden. — E) *Kirche zum Jungen St. Peter*, erbaut von Bischof Wilhelm 1. im Jahr 1041. Ein Chor wurde erst 1290 von den Domherren erbaut und 1364 eine Kapelle, welche 1683 durch eine Mauer vom Schiffe der Kirche getrennt und den Protestanten überlassen wurde. Von einer alten Orgel weiss man nichts. 1762 bauete Andr. Silbermann ein neues Werk mit 15 Registern, jetzt seit 1838 durch Wegmann mit 17 Registern. Der jetzige Organist ist seit 1838 *Ign. Leybach*. Eine Kapelle hatte diese Kirche nie; nur zuweilen veranstalten thätige Organisten Musikaufführungen. Dagegen hatte sie die protestantische Abtheilung bis zur Revoluzion, so wie sie mit dem Schiffe auch die alte Orgel erhielt. Erst 1779 entschloss man sich zu einer neuen von Silbermann, die nun 22 Register hat. Der jetzige Organist ist seit 1819 *Wilh. Jak. Immenroth*. Musikalien und Instrumente sind abhanden gekommen. — F) *St. Nikolauskirche* (protestantisch seit 1549). Für die unbrauchbar gewordene Orgel bauete Joh. Jak. Baldner aus Strassburg 1668 eine neue, die sich mit Mühe nur bis 1707 hielt, wo Andr. Silbermann eine von 17 Registern bauete, die Ludwig Geib, Schüler Silbermann's, aus Strassburg 1812 mit Verwendung der noch brauchbaren alten Theile zu einer neuen umschuf (im Choraltone) mit 23 Registern, 2 Manualen und Pedal. Die Reihe der Organisten geht von 1600 an; der letzte seit 1836 *Jak. Hausser*, Klavier- und Gesanglehrer. Auch hier hatte man eine Kapelle, Instrumente und Musikalien, wovon nichts mehr da ist. — G) *Kirche zu St. Ludwig* (katholisch), 1687 erbaut, 1805 durch Brand beschädigt und zum Tabakmagazin gebraucht bis 1827, wo sie wieder hergestellt wurde. Sauer, Vater und Sohn, baueten die Orgel 1829, sie hat 23 Register; der jetzige Organist *Dubois*. Zuweilen werden hier Messen mit Orchester aufgeführt. — H) *Kirche zu St. Wilhelm* (protestantisch seit 1534), früher von 1302 dem Wilhelmer-Orden gehörig. Die ältesten Dokumente über die Orgel reden von einem Neubau 1611; Andr. Silbermann bauete eine neue 1726 mit 21 Registern, 2 Manualen, Pedal und 3 Bälgen. Die Organisten werden von 1684 an genannt, der jetzige seit 1835 *Karl Müller*. Auch hier Kirchenmusik mit Orchester bis 1791, wo sie aufhörte. — I) *Kirche zu St. Magdalena* (katholisch). Für die Silbermann'sche, in der Revoluzion veräusserte Orgel bauete Karl Sauer, Sohn, 1810 eine neue, die jetzt 20 Register hat. So lange die Kirche den Schwestern der heil. Magdalene gehörte (bis 1790, wo die Klöster aufgehoben wurden), versahen die Klosterfrauen den Orgeldienst. Bis 1805 wurde sie als Militärkirche benutzt und dann als Pfarrkirche. Der jetzige Organist ist *Meyer* aus Mutzig. Musikalische Messen kommen hier selten vor. — K) *St. Aurelienkirche* (protestantisch). Orgel von Andr. Silbermann 1718 und 1766 wieder aufgerichtet. Organisten werden von 1612 an genannt; jetzt seit 1802 *Phil. Jak. Wabnitz*, zugleich Schullehrer. Musik mit Orchester und gute Musiksammlung, die aber leider nicht mehr da ist. — L) *Kirche zu St. Johann*, erbaut 1686 und bis zur Revoluzion gebraucht; dann erst wieder seit 1805. Die jetzige Orgel wurde 1829 von den Brüdern Stiehr und ihrem Schwager Mockers erbaut; 20 Register, Manual und Pedal. Organist ist jetzt *Phil. Offner*. Musik mit Orchester kommt hier nicht vor. — M) *Reformirte Kirche* wurde erst nach manchen Drangsalen 1788 und 1789 gebaut, aber ohne Glocken und einem Privathause ähnlich. Die Orgel erbauete Konr. Sauer 1789 mit 16 Registern, Manual und Pedal. Jetzt ist seit 1837 Organist *Büchsenschütz*, Stern's Schüler. An Feiertagen werden Kantaten mit Orchester aufgeführt oder Choräle mit Posaunen, Trompeten und Pauken. — N) *Kirche zu St. Stephan*, deren daran hangende Abtei zur Zeit der Reformazion einging. Dann wurde sie eine Zeit lang von Protestanten benutzt bis 1533 und von 1682 wieder von Katholiken; 1792 als Nazionaleigenthum verkauft und bis 1821 in ein provisorisches Schauspielhaus umgewandelt; dann diente sie als Kapelle des bischöflichen Seminars bis 1831, wo der Gottesdienst darin aufhörte und die Andr. Silbermann'sche Orgel nach Lipsheim verkauft wurde. — O) *St. Ludwigskirche in der Citadelle*, welche letztere 1682 errichtet wurde, hat eine sehr alte Orgel mit nur 8 Registern und einem Anhängpedal. Wetzel soll jetzt eine neue erbauen. Die Organisten sind zugleich Schullehrer; der jetzige *Walter* aus Westhaussen. Musikaufführungen nicht. — Wir sehen also, dass regelmässige Musikaufführungen in den katholischen Kirchen sich nur auf die Kathedrale beschränken; die protestantischen Kirchen begünstigten sie weit mehr. Allein sie ist auch in diesen verfallen, obgleich die musikalischen Kräfte noch vorhanden sind. In den älteren Zeiten unterstützte die Stadt; jetzt nicht, dafür aber das Theater mit 30,000 Fr. —

4) *Unterrichtsanstalten*. S. 100 — 106. a) *Das kleine Seminar* (katholisch), errichtet am 30. Oktober 1828 für 200 bis 240 Zöglinge unter 10 Lehrern und

einem Superior. Es hat auch Musikunterricht und eine geräumige Kapelle mit einer Orgel von den Brüdern Stier (zu Selz), 1839 eingeweiht. Organisten sind nicht angestellt. Kirchenmusik mit Orchester wird gehalten, besonders durch Professor *Meyer* (1839 versetzt) und nun durch *Wackenthaler*, Kapellmeister am Münster. — b) *Normalschule*, errichtet 1815. Hier wird auch Gesang, Klavier- und Orgelspiel und Harmonie gelehrt. Die Schule hat an Zahl abgenommen, weil solche Schulen für ganz Frankreich durch ein Gesetz vom 28. Juni 1833 verordnet wurden. Es entstand daher in diesem Jahre noch eine solche Anstalt in Colmar. In Strassburg gibt jetzt seit 1832 *Aloys Laucher*, früher ausgezeichneter Hornist, Gesangunterricht, und *Joh. Nep. Jauch*, geb. zu Strassburg am 25. Januar 1793, den theoretischen und praktischen Instrumentalunterricht. Der Letzte ist überaus thätig, hat auch viel komponirt (s. d. Buch). — c) *Gesangschulen*. 1811 stifteten *Baxmann* und *Langhanns* eine solche, sehr besucht, später nach Wilhem's Methode. Nach dem Abgange des Herrn Langhanns und dem Tode des ersten 1829, setzt sie die Schwester erfolgreich fort. Eine andere hält Herr *Laucher* nach eigener Methode. Da in Frankreich seit 1833 gesetzlich jede öffentliche Schule Gesangunterricht haben soll, bestimmte die Stadt 1836 eine Summe von 3000 Fr. für öffentlichen Gesangunterricht, der seit der Zeit in 23 Schulen ertheilt wird. — d) *Violinschule*, wurde vom 25. Mai 1833 unentgeltlich errichtet. Der Lehrer, welcher zugleich Musikdirektor der französischen Oper sein soll, hat für beide Stellen einen Gehalt von 1800 Fr. Der erste war *Franz Karl Jupin*, Zögling des Pariser Conservatoirs, geb. zu Chamberi 21. November 1805; er ging 1836 als zweiter Musikdirektor an die komische Oper in Paris und starb dort 1839. Sein Nachfolger ist Herr *Blei* aus Paris, der jedoch nicht als Musikdirektor angestellt werden konnte; er bezieht einen Gehalt von 1200 Fr.; wöchentlich 5 Unterrichtsstunden.

5) *Die Familie Silbermann in Strassburg*. S. 106 — 114. Genaue und aus den Quellen geschöpfte Nachrichten, welche vielfältig Unrichtiges und Unvollständiges Gerber's und des Stuttgarter Lexikons berichtigen, müssen jedem Freunde der Literatur höchst willkommen sein. Wir müssen aber hier auf das Buch selbst verweisen.

6) *Konzerte*. So wie der Magistrat einen besoldeten General-Inspektor über die Kirchenmusik gesetzt hatte, so sorgte er auch für die weltliche Musik bei Festen und Konzerten durch Anschaffung von Instrumenten, die er zum Gebrauche hergab, durch eine Anzahl Musiker und einen besondern Konzertmeister. Bis zur Zeit, wo die Stadt an Frankreich kam, bestand unter Aufsicht des Magistrats ein Collegium musicum, das sich wöchentlich einmal zu Musikaufführungen versammelte. Musiker, welche einst Pensionen erhalten wollten, mussten hier unentgeltlich spielen. Dem Namen nach ging dieses Collegium ein, als um 1730 ein Herr v. Bellombre ein förmliches Konzert im Zunftgebäude zur Möhrin errichtete, wozu der Magistrat jährlich 1500 Liv. beitrug. Man gab jährlich 30 öffentliche Konzerte, die förmlich unter dem Protektorate des Gouverneurs, Intendanten, Prätors und Magistrats geordnet wurden unter dem Namen Academie de Musique de Strasbourg (die Statuten sind mitgetheilt). Es bestand von 1731 — 1751. Auch nach der Aufhebung behielt die Stadt dennoch ihre besoldeten Musikdirektoren, worunter auch Pleyel gehörte. Es entstand Concert publique des amateurs bis in die 1760er Jahre. Unterdessen erlitten die Pensionen der Musiker manche Veränderung, und die Revoluzion hob sie ganz auf. Von jetzt an wurden die Konzerte Privatunternehmungen, woraus Spaltung unter den Musikern hervorging, so dass die besten fortgingen. Neu errichtete Konzerte wurden am 28. November 1799 unter dem Namen Réunion des arts begonnen. Seitdem ihnen jedesmal ein Ball folgte, verloren sie ihr Ansehen. Die lästige Abgabe $^1/_{10}$ der Einnahme an die Armen und $^1/_5$ an die Theaterdirekzion zerstörte sie 1806. Seit der Zeit hat Niemand wieder ein solches Unternehmen gewagt. Es bildeten sich nun Liebhabervereine, welche mitunter glänzende Konzerte gaben und gewöhnlich jährlich eins zum Besten der Armen veranstalteten. Die Dilettanten hoben sich. 1832 entstand eine philharmonische Gesellschaft durch etwa 60 Actionairs, die sich aber nach Jahresverlaufe wieder zurückzogen. In den letzten Zeiten ist der Sinn für öffentliche Konzerte so gesunken, dass es schwer fallen würde, sie wieder herzustellen. Morgen- und Abendunterhaltungen werden von den Musiklehrern in ihren eigenen Wohnungen zum Besten ihrer Schüler gegeben. — Die Singakademie der Dilettanten 1826 ging bald wieder ein (s. u. Bl. 1829 S. 647). 1830 entstand der Elsasser Musik-Verein mit Statuten. Jährlich sollten die Städte einmal zu einem Musikfeste sich vereinen: allein nach dem ersten Konzerte in Strassburg versammelte man sich nur noch 1836 auf Veranlassung der Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Es ist also so gut, als wäre kein Elsasser Musikverein; gäbe es einen, so ist er lebendig todt.

7) *Theater zu Strassburg*. S. 125 — 141. Es wird eine kurze Theatergeschichte erst des teutschen Zeitraumes, dann des französischen vorausgeschickt. Wir verweisen auf das Buch um so mehr, da die neuern und neuesten Begebenheiten in den Nachrichten d. Bl. zu finden sind, das Uebrige aber weniger für uns gehört. Ganz anders verhält es sich mit Folgendem:

8) *Musikalische Instrumente auf der Stadtbibliothek*. S. 142 — 147. Der Beschreibung ist eine Tafel mit Abbildungen dieser ausser Gebrauch gekommenen Instrumente beigefügt, was sehr wünschenswerth ist. Es werden 20 Nummern geliefert. 1) Die teutsche *Spitz*- oder *Drahtharfe*, ein Uebergangsinstrument zu den neuen Harfen, deren tiefste Saiten von Messing, die übrigen von Stahl sind, ähnlich der irischen, doch durch die Art der Besaitung verschieden. Das Instrument hat das Strassburger Wappen und wurde zu Anfang des 17. Jahrhundert's verfertigt. 2) *Zinke* (gekrümmte). 3) Gerade Zinken, deren Ton sanfter ist. 4) Eine *Querflöte* mit 6 Löchern und dem Mundloche, sie ist auf 15 Töne beschränkt, wie die Zinken; man hatte deren von sehr verschiedener Grösse. 5) *Blockflöte*, deren Ton so

sanft ist, dass er von andern Instrumenten leicht bedeckt wird; man hatte deren von der verschiedensten Grösse, ein ganzes Stimmwerk. 6) Der *Pommer*, als grosser Bass-Pommer (Bombardone sowohl als Bombardo), Tenor- und Alt-Pommer. 7) Ein *Kontra-Fagott*. 8) *Krummhörner*. Ferner einige ungewisse Instrumente, deren Mundstücke fehlen.

Das Reichhaltige, den Geschichtfreunden der Musik Anziehende und den Literatoren vielfach Nützliche dieser Schrift springt in die Augen; man wird sie also um seines eigenen Vortheils willen nicht unbeachtet lassen. Dass sie im Elsass selbst mit besonderer Freude aufgenommen wurde, ist begreiflich; die dortige in teutscher und französischer Sprache gedruckte Zeitung „L'Alsace. Das Elsass" hat sich mit gebührendem Danke gegen den Verfasser darüber ausgesprochen und die zahlreichen Musikfreunde des Landes darauf aufmerksam gemacht. Wenn man es in der genannten Zeitung bedauert, dass das Werkchen nicht in französischer Sprache geschrieben ist, obwohl man nicht umhin kann, dem Verfasser darum Recht zu geben, weil die kernhafte Sprache der Urkunden alter Zeit durch eine Uebersetzung geschwächt würde und weil die französische eine Menge Kunstausdrücke nicht, oder nur mit Mühe geben kann: so haben wir doppelten Grund, dem Herrn Verfasser, dem die französische Sprache noch dazu geläufiger ist als die teutsche, für seine Wahl und Mühe, so wie für seine gründlichen Erörterungen überhaupt zu danken.

Nachrichten.

Berlin, den 17. April 1841. Nicht Mangel, sondern Ueberfluss an Stoff zur Mittheilung ist diesmal die Ursache meines spätern Berichts. Waren im Laufe des Winters nur wenige Musikaufführungen zu Stande gekommen, so häuften sich solche im März dergestalt, dass noch bis jetzt die Konkurrenz eher zu als abnimmt. Darum berichte ich jetzt in möglichster Kürze und zwar am Uebersichtlichsten in chronologischer Folge.

Am 1. März fand das vierte Abonnement-Konzert des *J. Schneider*'schen Gesanginstituts, und darin die, nach Verhältniss der Mittel, gelungene Aufführung einer Auswahl der Komposizionen des verewigten Fürsten A. Radziwill zu Goethe's Faust Statt.

An demselben Abende wurden in der dritten *Möser*'schen Soirée die Meister-Quintette von Mozart in Ddur und Gmoll, und von Beethoven in Cdur trefflich ausgeführt.

Am 3. v. M. wurde die seit zwanzig Jahren ruhende Oper Iphigenia in Aulis von Gluck neu besetzt wieder auf die Bühne gebracht, jedoch mit weniger glücklichem Erfolge, als früher, obgleich auch damals diese etwas einförmige, nur in einzelnen Szenen ergreifende Musik nur durch die Leistungen einer *Schik* und *Milder* theilweise Interesse erregte. Nach den jetzigen Kräften der königl. Bühne (welche freilich sehr beschränkt erscheinen) wurde Gluck's achtbares Meisterwerk bestmöglich gegeben. Agamemnon war für Herrn *Bötticher* eine fast zu schwere dramatische Aufgabe. Einzelnes im Gesange gelang diesem Künstler sehr wohl. Ueber Erwartung ausgezeichnet war Frau *von Fassmann* als Klytemnestra, Dem. *Schultze* eine vorzügliche Iphigenia, Herr *Eichberger* ein kräftiger Achill, der in den hohen Tenorfalsettlagen der Stimme, wie in der Süsslichkeit des liebenden Ausdrucks nur mehr wie ein französischer Troubadour, als wie griechischer Held erscheint. Patroklus ist unbedeutend hingestellt, wie auch Arkas. Dagegen imponirte der würdig kräftige Gesang des Herrn *Zschiesche* als Oberpriester. Chöre und Orchester leisteten Vorzügliches. Dennoch war schon die zweite Vorstellung der Oper wenig besucht und solche dürfte wieder längere Zeit ruhen.

Am 4. März hatten Mad. *Decker* geb. *v. Schätzel*, die Herren *v. Serden* und *Fr. Curschmann* ein Konzert im Saale des königl. Schauspielhauses zum Besten der Armen veranstaltet, das von dem königl. Hofe, der haute volée und einer überaus zahlreichen Versammlung besucht war. Die Zusammenstellung war ganz dem Geschmack gebildeter Dilettanten angemessen, etwas bunt, doch um so allgemeiner anziehend, in der Ausführung meistens ausgezeichnet. Nach der Oberon-Ouverture von K. M. v. Weber wechselte „der Strauss" von Curschmann, am Pianoforte gesungen, mit einem Terzett aus Mehul's: „Je toller, je besser," eine Kavatine von Donizetti und ein Duett aus Paer's Griselda mit Beethoven's reizender Adelaide, von Herrn *Mantius* innig und zart gesungen, worauf das grossartige Beschwörungsduett aus Gluck's Armide, von Mad. *Decker* und Herrn *Bötticher* gesungen, folgte. Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete ein geistreiches, nur für Ort und Zweck viel zu langes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Mendelssohn-Bartholdy, sehr fertig und im Geiste der Komposizion vorgetragen von der Frau *P. H.* und den Herren Gebrüdern *Ganz*. Ein sehr hübscher Bolero von Dessauer wurde von Mad. *Curschmann* ungemein anmuthig gesungen. Hierauf machten den Beschluss der Unterhaltung ein Männerterzett aus Mozart's Belmonte und Konstanze, von mehr dramatischer Wirkung, eine Rossini'sche Arie und das erste Finale aus Donizetti's Lucrezia Borgia.

Am 5. und 7. v. M. „Die beiden Schützen," das Ballet: „Der hinkende Teufel," und Hornkonzert der Gebrüder *Moralt* aus München im königl. Opernhause, wo auch der „Feen-See" wieder beschaut wurde. Am 8. und 10. v. M. fanden die Soiréen der Herren *Möser* und *Zimmermann* wiederholt Statt. Es wurden darin eine Sinfonie von der Komposizion eines jungen talentvollen Tonkünstlers, *A. Schulz*, die Ouverture zur Oper Brennus von J. F. Reichardt, und die Bdur-Sinfonie von Beethoven, ferner das Fdur-Quartett von J. Haydn, das Dmoll-Quartett von F. Schubert und das selten gehörte Quintett von Beethoven in Esdur vorzüglich ausgeführt.

Die *Sing-Akademie* führte am 11. v. M. Händel's im Jahre 1751 geschriebenes Oratorium *Theodora* hier zum ersten Male auf. Ungeachtet vieler einzelnen Schön-

heiten sprach dies Werk im Ganzen dennoch weniger an, was wohl in den vielen Rezitativen und formellen Arien seinen Grund hatte. Die Chöre sind wie jederzeit bei Händel der Glanzpunkt des erhabenen, nur etwas einförmigen Oratoriums, dessen Uebersetzung aus dem Englischen von J. F. O. Schaum recht gelungen ist. Sehr treffend karakterisirt das Vorwort des Textbuches dies Werk. Es heisst darin am Schluss: „Gesänge der Römer, die ihrem Herrscher huldigen, Lieder des Hohns und wilder Blutlust, Gesänge der sich dem Himmel weihenden Theodora, und Lieder der Wehmuth und Trauer um die edle Jungfrau, sie sind beseelt vom Geiste der Wahrheit und tiefsten Empfindung, die, ungeachtet des nicht immer zeitgemässen Gewandes, in welchem die Melodieen auftreten, dem für Höheres in der Kunst Empfänglichen zugänglich sein und bleiben müssen" u. s. w. Ungemein mild und lieblich ist Theodora's Arie: „Engel, ewig hold und mild," wozu der umsichtige Dirigent, Herr MD. Rungenhagen, sehr passend einen weiblichen Chor mit hinzutreten liess, ohne das schöne Musikstück im Wesentlichen zu verändern. Originell tritt der Römerchor in dem rhythmisch belebten Gesange auf: „Opferflamme wall empor!" Um so schärfer kontrastirt damit die folgende Szene Theodora's im Gefängniss, von klagenden Flötentönen rührend begleitet. Der Schluss-Chor des zweiten Theils, wie der Lobgesang Gottes im dritten Theile, ist ganz des erhabenen Meisters würdig. Dem. *Aug. Löwe* sang die Theodora mit Wohllaut der Stimme und schönem Portament, mitunter etwas kalt. Eigen ist es, dass der rettende Jüngling Dydimus dem Alt, und der theilnehmende Septimius dem Tenor zugetheilt ist. Der römische Statthalter Valens ist für eine hohe Bassstimme sehr geeignet, und wurde von Herrn *Bötticher* kräftig gesungen. Der trefflich ausgeführten Chöre hätte man gern noch mehrere gehört. Das ganze Oratorium war mit vielem Fleiss eingeübt und liess in Hinsicht der Ausführung nichts zu wünschen übrig, als etwa die Theilnahme eines geübtern Tenoristen.

Am 13. v. M. hatte Herr Musikdirektor *C. Möser* für seinen Sohn *August* im Saale der Sing-Akademie ein Konzert veranstaltet, worin der junge, talentvolle Violinist bedeutende Fortschritte, sowohl in Fertigkeit als geistiger Auffassung im Vortrage eines Concertino's von Kalliwoda, der Variazionen von Lipinski auf Themen aus der Sonnambula und in dem, mit seinem Vater in der genauesten Uebereinstimmung ausgeführten Doppelkonzert für zwei Violinen von Dupuy darlegte. Interessant war in diesem Konzert noch die lange nicht gehörte Ouverture aus Leonore von Beethoven, die von Herrn *Mantius* sehr empfindungsvoll gesungene Schlummer-Arie aus der „Stummen von Portici," und ein Terzett aus Sargin von Paer.

In Adam's zwitterhaften „Hamadryaden," welche weder Oper noch Ballet repräsentiren, war bei der Restaurazion dieses „Dinges ohne Namen" die nicht wohl zu besetzende Rolle der Dem. *Grünbaum* lieber ganz gestrichen, ohne eine bemerkbare Lücke zu veranlassen. Ein Beweis für den relativen Werth dieses Produkts!

Am 17. v. (und 14. d.) M. gab Dem. *Henriette Carl*, eine Schülerin der noch lebenden, pensionirten Kammersängerin Dem. Schmalz (welche eine Schülerin Naumann's war), die Norma als Gastrolle mit kräftiger Stimme, wohl geübter Kunstfertigkeit und genügendem Spiel. Der tüchtigen Sängerin fehlt nur ein höherer Grad von Wärme der Empfindung, die sich nicht blos im starken Singen kund gibt. Die zweite Gastrolle der Dem. Carl war Adine im „Liebestrank" von Donizetti. Die Sängerin zeigte hierin auch die Mehrseitigkeit ihres dramatischen Talents in natürlich gewandter Durchführung des naiven Karakters dieser Rolle. Nur etwas mehr Anmuth bleibt zu wünschen übrig.

Eine neue Oper: „*Andrea*" von *Gläser* machte auf der Königstädtischen Bühne nicht die Sensazion, wie früher „Des Adlers Horst"; doch liess man der Wirksamkeit der Komposizion Gerechtigkeit widerfahren, ohne eben Neuheit der Erfindung darin zu suchen. Der verdienstvollen Künstlerin Mad. *Wolff* war zur Feier ihrer fünfzigjährigen Wirksamkeit bei den Hofbühnen zu Weimar und Berlin (bei jeder 25 Jahre) von dem König eine Benefizvorstellung bewilligt, und dazu das Drama: Herrmann und Dorothea, nach dem Goethe'schen Gedicht von Dr. Töpfer für die Bühne umgestaltet, auch das Bezug habende Ballet: „Das Jubiläum" gewählt.

Kurz auf einander folgten vier Konzerte. Zuerst fand am 20. v. M. das Konzert des ausgezeichneten Waldhornvirtuosen KM. *Karl Schunke* statt, in welchem der Konzertgeber ein neues Concertino seiner eigenen Komposizion fertig vortrug und Herrn *Mantius* zwei angenehme Gesänge von Taubert: „Der Knabe mit dem Wunderhorn" und „Die Entführung" ungemein zart begleitete. Mit Theilnahme seines Vaters und zwei jüngerer Brüder des Herrn Schunke wurden zum Schlusse des Konzerts noch drei recht melodische Horn-Quartett-Sätze rein und genau ausgeführt. Herr *Taubert* trug einen Konzertsatz von Field (in Esdur) mit bekannter Eleganz und schönem Anschlage auf dem Pianoforte vor. Zwei treffliche Ouverturen zu Coriolan von Beethoven und den „Abenceragen" von Cherubini eröffneten die beiden Abtheilungen des zahlreich besuchten Konzerts.

Am 22. v. M. gab der berühmte Violinist *Fr. Prume* ein durch sein Spiel nur allein interessantes Konzert, leider vor halb leerem Saale, da das Publikum reichen Wechsel der Unterhaltung der Virtuosität vorzieht. Nicht nur als Violinvirtuos, sondern auch als Komponist für sein Instrument erschien Herr Prume sehr eigenthümlich und ausgezeichnet. Sein Concerto héroique in drei Sätzen, „Hommage à l'Allemagne" bezeichnet, ist eine vorzügliche Komposizion, welche der Künstler so genial, als anziehend ausführte. Die beliebte Mélancolie war durch Zusätze etwas zu ausgedehnt, von schöner Wirkung sein wahrhaft melodisches Andante und Rondo, wie das pikante Air militaire. Noch verweilt Herr Prume hier, ohne weiter öffentlich aufgetreten zu sein.

Mannichfaltiger war das Konzert der Herren Gebrüder *Ganz* am 30. v. M. ausgestattet, dessen beide Theile durch die Ouverturen zu Euryanthe und dem Sommernachtstraum wirksam eröffnet wurden. Der Vio-

linist KM. *Leopold Ganz* trug eine Phantasie auf russische Nationallieder für die Violine mit Begleitung des Orchesters und von Männerchören von Alexis Lvoff interessant komponirt, später ein Adagio und Variazionen eigner Komposizion mit gutem Ton, Geschmack und Fertigkeit vor. Herr KM. *Moritz Ganz* exzellirte als Violoncellvirtuos in der Ausführung eines Konzerts, wie einer Elegie (?) und Pastorale für das Violoncell, von seiner Komposizion. Auch Dem. *Carl* liess uns eine Arie von Persiani, mit vieler Bravour gesungen, und eine Tarantella von Rossini, etwas geziert vorgetragen, mit Vergnügen hören.

Am 26. hatte der erblindete Flötist *Friebe* aus Breslau eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, in welcher derselbe sich mit einem Flötenkonzert von Lobe, den bekannten „Klagen der Nachtigall" (von Dem. *Hofkunz* gesungen), und Variazionen von Drouët beifällig hören liess. Der recht fertige Flötist zeigte guten Ton und besonders zartes pianissimo, bei reiner Intonation. Auch ein junger Violinist, *C. Hering*, Schüler des Hrn. KM. Ries, trug Variazionen von de Beriot rein und mit verhältnissmässiger Fertigkeit vor. Zur Feier des 25jährigen Bestehens der von dem verstorbenen *Hausmann* zu wohlthätigen Zwecken mit so segensreichem Erfolge veranstalteten Kirchenmusiken und des eben so lange bereits in Deutschland bestehenden Friedens führte Hr. MD. *Julius Schneider* am 24. v. M. in der Garnisonkirche die früher bereits erwähnte Kantate: „Deutschlands Befreiung", von Langbecker gedichtet und von Schneider recht gelungen in Musik gesetzt, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts, der Sängerin Ebnes u. s. w. mit guter Wirkung auf. Die Partitur dieser Kantate wird im Stich erscheinen und dann also näher gewürdigt werden. — Noch bleibt die seit 20 Jahren unterlassene Aufführung des Drama's „Wilhelm Tell" von Schiller zu erwähnen, da auch die im Pastoralstyl und nicht ohne heroischen Aufschwung durchgeführte Ouverture von B. A. Weber (1804 komponirt), wie die sich anschliessenden Lieder des Fischerknaben (Dem. Schultze), Hirten (Hr. Mantius) und Jägers (Hr. Fischer) in ächt idyllischem Karakter, besonders aber der meisterhafte Gesang der barmherzigen Brüder am Schlusse des 4. Akts: „Rasch tritt der Tod den Menschen an" von wesentlich dramatischem Einflusse für die Wirkung des, mit grossem Aufwande von Szenerie restaurirten Drama's sind. Dass Bernhard Anselm Weber in solchen theatralischen Musiken ein erfahrner Meister und Bühnenkenner war, beweisen viele seiner derartigen Komposizionen, namentlich zu Schiller's Meisterwerken, z. B. das Reiterlied in Wallenstein's Lager, der Krönungsmarsch und die Musikbegleitung zum Monolog: „Die Waffen ruh'n" in der Jungfrau von Orleans, auch seine melodramatische Behandlung des Gedichts: „Der Gang nach dem Eisenhammer." Ehrend des Todten zu gedenken, ist demnach Pflicht der Lebenden.

Noch manches hätte ich von der ersten Hälfte des April zu berichten. Da indess theils dieser Bericht schon zu lang geworden ist, theils auch ein unangenehmes Ereigniss nicht unerwähnt bleiben kann, das eben nicht erfreulich für reinen Kunstsinn ist, so verschiebe ich die Mittheilung bis zum Aprilbericht, und schliesse lieber mit dem Glückwunsche und der Versicherung aufrichtiger Theilnahme an der längst verdienten Auszeichnung des würdigen Redakteurs dieser Zeitung durch dessen Ernennung zum Ehrenmitgliede der königl. Akademie der Künste. Die Herren Kapellmeister *C. G. Reissiger* in Dresden und Musikdirektor *Ed. Grell* hieselbst sind zu wirklichen Mitgliedern erwählt worden. — Von den nun über 100 gedruckten Komposizionen des Beckerschen Rheinliedes sind am 15. d. in einem, zu wohlthätigem Zweck veranstalteten Konzert acht Lieder von 100 Männerstimmen zum Theil ohne, zum Theil mit Begleitung von Blechinstrumenten gesungen worden, ohne einen besonders nachhaltigen Eindruck zu bewirken.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841.

Als Vorschmack der nächstens wieder zu erwartenden Tongenüsse brachte das *Operntheater* nächst dem Kärthnerthore noch vor gänzlichem Ablaufe des deutschen Semesters zwei übersetzte Bühnenwerke in die Szene, nämlich: „il Giuramento" von Mercadante, und Donizetti's „Marino Faliero." Beide fanden im Allgemeinen nur eine getheilte Anerkennung aus dem natürlichen Grunde, weil man sie schon früher ungleich vollendeter dargestellt gesehen hatte. Nicht einmal eine Meisterkünstlerin, wie Mad. *Hasselt* als Elaisa, konnte im „Gelübde" die Erinnerung an ihre trefflichen Vorgängerinnen Schoberlechner und Unger verlöschen, und die Beifallsäusserungen galten mehr der Person, als der Repräsentantin des Objekts. *Basadonna* aber reussirte in diesem seinem zweiten Debut (welches dem Sever in der Norma folgte) vollständig; es war ein Triumph der ächten Schule, das entzückende Resultat einer bis zur Unfehlbarkeit durchgebildeten Methode. Sein Vortrag ist streng korrekt, voll Ausdruck und dramatischer Wirksamkeit; die Aussprache des fremdartigen Idioms höchst deutlich; seine sparsam und stets am rechten Orte angebrachten Verzierungen sind Früchte des reinsten Geschmackes, und stehen niemals im Widerspruche mit der Situazion; er ist und bleibt ein wahrer Sänger für Geist und Herz, gemahnend an die schöne, leider lange entschwundene Periode eines Mombelli, Crescentini, Maffoli oder Tacchinardi, deren bezauberndes Portamento di voce von einer nichtssagenden, höchstens momentan mystifizirenden Koloraturenfluth gleichsam verschlungen wurde. Hätte die schonungslos um sich greifende Zeit nicht ihr Recht geltend gemacht, und Basadonna vielleicht wohl auch durch angestrengte Kunstleistungen in jüngst verflossener Epoche den Metallklang seines Stimmorgans nicht parziell eingebüsst, wofür selbst jetzt noch einige Chorden der Mittelregion Bürgschaft leisten, — er müsste unbestritten unter allen lebenden Tenoristen den Ehrenplatz einnehmen und gefeierte Rivalen, wie Rubini oder Duprez, in Beziehung klassischer Gediegenheit sogar übertreffen. — Nicht so befriedigend gestalteten sich die ferneren Versuche seines Kollegen *Bonfigli*, welcher ebenfalls dem deutschen Singspiele sich zuzuwenden beab-

sichtigt, dem jedoch vor der Hand noch alle Hilfsmittel ermangeln, die von Mutter Natur ihm verliehenen, jedenfalls schätzbaren Gaben zweckdienlich in Anwendung zu bringen. So konnten denn seine Leistungen in der „Nachtwandlerin," in den Puritanern, so wie im „Marino Faliero," nur getheilten Anklang finden, um so mehr, als ihn häufig physische Indisposizionen zu behindern schienen. Indessen anhaltender Fleiss und ernster Wille vermag sehr viel im empfänglichen Jugendalter; wir wollen daher der angenehmen Hoffnung Raum geben, dass die Zukunft den Keim zur Reife bringen werde, und darnach die selbst dem Mangelhaften bisher gezollte Nachsicht bemessen. — Als Karnavalsspende ward auch wieder einmal die alte, einst so beliebte Operette: „Die beiden Füchse" vorgeführt; aber in welcher Gestalt! Méhul's liebliche, lebensfrische Tondichtung kaum mehr zu erkennen, die wirksame Intrigue ein farbloses Schattenbild! Dem. *Rosetti*, für Aushilfsrollen allerdings recht verwendbar, sang den Sopranpart, worin vor nicht ganz 40 Jahren die Milder, im Beginn ihrer Laufbahn, durch Silberglockentöne zum Enthusiasmus hinriss; — sie liegen nun alle in kühler Erde, welche die damalige Generazion entzückten; Meier, der treffliche Karakterzeichner und deklamatorisch ausgezeichnete Basssänger, — Vater Scholz, dessen naturtreue vis comica als Erbtheil auf den so allgemein favorisirten Sohn übergegangen, — Schmidtmann, der vielgewandte Bonvivant, und Cachée, Prototyp eines ächt französischen Valet; — ja selbst Anton Hasenhut, einst der Wiener Universal-Remedium gegen Hypochondrie, die köstliche Hogarth'sche Figur des „Jackele aus Schwaben." Von den gegenwärtigen Supplenten machte einzig nur *Gottdank* eine erfreuliche Ausnahme, der, Zeitgenosse jener Periode, wo die Konversazionsoper bis zur abgerundetsten Vollendung im „*Theater an der Wien*" florirte, doch wenigstens seinem „Farbenreiber Nicola" das eigenthümlich nazionelle Kolorit zu verleihen befähigt war. — Da die, im scheidenden Winter stark grassirende, öfter erneuert wiederkehrende, leidige Grippe nicht selten bedeutende Störungen im Repertoire verursachte, so bildeten mehrere Gastspiele ein sehr nothwendiges Intermezzo. Mad. *Stöckel-Heinefetter*, welche gleich unmittelbar darauf dem pfundschweren Argonautenzuge nach Albion sich anschloss, sang in der „Jüdin" in den „Welfen und Ghibellinen," so wie den Bellini'schen „Romeo" mit ungetheiltem, wohlverdientem Beifall; ihre Glanzpartie muss aber vorzugsweise „Jessonda" genannt werden; und wenn einerseits dem Gesangvortrag die vollste Würdigung gebührt, so lässt auch die mimisch-plastische Darstellungsweise wahrhaft beachtenswerthe Fortschritte gewahren. — In deren Fussstapfen trat Mad. *Schodel*, bisher Primadonna beim ungarischen Nationaltheater zu Pesth, welche in obengenannten Opern und noch in der „Ballnacht," „Norma," „Unbekannten" und im „Gelübde" debutirte und, der Mehrzahl nach, allen Anforderungen entsprach. Bei den Abschiedsrollen, in „Robert dem Teufel" und Halevy's „Jüdin" stand ihr Herr *Breiting* zur Seite, der, obwohl merkbar noch angegriffen von der Reise, nichts destoweniger mit seiner Gefährtin die errungenen Lorbeeren theilte. — Das einzige neue Balletdivertissement: „Die Macht der Kunst" ward sehr beifällig aufgenommen. Von einer eigentlichen Handlung ist freilich schlechterdings darin keine Spur, sondern das Ganze dreht sich um den schon oftmals verbrauchten Hebel einer enthusiastischen Musico- und Dansomanie, und ist gewissermassen blos ein Konglomerat äusserst graziöser Ballabile's, die in kontrastirender Wechselreihe eine amusante Augenweide gewähren und Alles, was Hände und Füsse hat, in Aktivität setzen. Herr *St. Leon* erscheint abermals in dreifacher Gestalt; er tanzt kunstgewandt Pas de deux, de trois, et de quatre, hat mehrere derselben recht artig komponirt und trägt als Superplus auch noch mit eleganter Virtuosität ein Violinsolo vor. Einige dazu benutzte Musikpieçen sind vom Grafen Gallenberg; den allerliebsten Steiertanz aber hat unser Walzerkönig Lanner beigesteuert.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der talentvolle junge Komponist *Mareczek* (Israelit), noch nicht 20 Jahre alt, welcher in Brünn die Oper Hamlet mit Beifall auf die Bühne brachte, ist von Ostern an als Kapellmeister in *Agram* engagirt. Er arbeitet an einer zweiten Oper, deren Inhalt dem Nibelungenlied entnommen ist.

Kurpinski, Musikdirektor am grossen Theater zu Warschau, hat diese Stelle niedergelegt; sein Nachfolger ist *Nidecki*, vor mehreren Jahren Kapellmeister am Leopoldstädter Theater zu Wien und beliebter Komponist von Lokalpossen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien hat seit Ende vorigen Jahres zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt die Herren Battée de Toulmon (Sekretair und Bibliothekar des Pariser Konservatoriums der Musik), Beriot, Halevy, W. A. Mozart, Marschner, Spontini.

Viertes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 21. Februar). Sinfonie von Mozart (G moll); — La Religieuse, Kantate von Bienaimé für Mezzosopran mit Chor (Mad. d'Hennin); — Satz aus einem Violinkonzert von Viotti (Herr Schwäderle); — Stücke aus Armida von Gluck; — Sinfonie von Beethoven (A dur).

In *Spalatro*, früher der ausgezeichnetsten Stadt Dalmaziens in musikalischer Hinsicht, beginnt die Tonkunst nach langem Schlummer wieder emporzublühen. Es ist dies vorzüglich zwei Männern zu danken, dem Stadtsyndikus Leonhard von Dudan und dem Musikmeister Barocci aus Rom, welche die Errichtung einer Musikschule durchsetzten, worin mehr als 30 Jünglinge Unterricht erhalten. Am Cäcilienfeste legte die Anstalt, nach sechsmonatlichem Bestehen, die erste öffentliche Probe ihrer Wirksamkeit ab: die Zöglinge führten in der Domkirche eine von ihrem Lehrer gesetzte Messe mit überraschender Sicherheit und Präzision auf.

In Karlsruhe wurde eine neue Oper von *Alexander Feska*, dem einundzwanzigjährigen talentvollen Sohne des trefflichen Friedrich Ernst Feske, mit vielem Beifall aufgeführt; sie heisst: *Die Franzosen in Spanien.*

Die preussische Regierung hat die bedeutende musikalische Bibliothek des verstorbenen Prof. *Pölchau* zu Berlin für die Summe von 8000 Thlr. angekauft.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Mai. № 19. 1841.

Ferdinand Hiller

1) *Rondeau pour le Pianoforte.* Oeuv. 19. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.
2) *Trois Caprices pour le Pianoforte.* 4e Livre de Caprices. Oeuv. 20. No. 1, 2 et 3. Preis des ersten Heftes: 14 Gr.; des zweiten 18 Gr.; des dritten 16 Gr.
3) *Quatre Rêveries au Pianof.* Oeuv. 21. Pr. 20 Gr. Sämmtlich bei Friedr. Hofmeister in Leipzig.

Der Verfasser dieser neuen Pianofortewerke hat die Aufmerksamkeit der Musikwelt immer mehr auf sich gezogen und sich in verschiedenen Fächern der Komposizion, auch in grösseren Gesang- und Orchesterwerken tüchtig erwiesen. Seine Leistung im Fache des Oratoriums z. B. ist unsern Lesern bekannt. Nicht minder haben wir vom Wesen seiner Instrumental- und vorzüglich seiner Pianofortewerke berichtet, welche letztern die grösste Zahl seiner veröffentlichten Komposizionen ausmachen. Da dieser Künstler in nicht zu rascher Aufeinanderfolge seiner Tondichtungen vor das Publikum tritt, wollen wir zuvor erinnern, dass wir bereits 1835 S. 33 von seinem Leben, dem Gange seiner künstlerischen Bildung und der Art seiner damaligen Klavierwerke sprachen, ferner in demselben Jahrgange S. 157, wo von seinen Capricen und Etüden die Rede war. Von dem dort Gesagten, so wie von dem, was wir über seine Reverien Op. 17, S. 155 im Jahr 1836 bemerkten, wiederholen wir hier nichts. Mussten wir schon damals seine Pianofortewerke nicht für solche Spieler geeignet erkennen, die erst noch ihre Schule zu machen haben, sondern für solche, die sie bereits vollendeten und zu weiter schreitender Uebung eigentlichen Kunstgenuss ihrer selbst und Anderer durch guten Vortrag und Darlegung des Karakteristischen zu fügen berechtigt sind, so wird man dies in diesen neuesten Werken nur noch im höheren Grade vorauszusetzen haben. Die Richtigkeit dieser Annahme beweist schon das Rondo, was sich bereits in der Einleitung als ein gross angelegtes ankündigt. Die Introdukzion, Lento (♪ = 100), 2/4, E moll, ist vortrefflich und überaus spannend. Auf S. 6 tritt die Hauptmelodie des Satzes, All. non troppo, 2/4, E dur (♩ = 120) ein, und zwar so wesentlich verschieden vom Karakter der Einleitung, als dies in unsern neuesten Tonsätzen der Rondoart beliebt worden ist. Es ist graziös spielend, in der modisch gewordenen Periodenverbindung, welche nach der Festsetzung von E dur im nächsten Verlaufe sich im Wechsel mit Cis moll u. s. w. eine Zeitlang an Gis dur und Gis moll hält, was es leicht macht, nach einer Fermate auf der Dominante (H) die Grundmelodie wieder einzuführen und nach kurzer Durchführung abzuschliessen, um S. 8 die erste Gegenmelodie Più mosso (♩ = 126) in Gis moll eintreten zu lassen. Der nothwendige Kontrast zwischen Bild und Gegenbild, der dem Rondo als eigenthümlich zuerkannt werden muss, ist schlagend. Die Gegenmelodie ist demnach etwas Grossartiges und erfüllt die Erwartung, welche in der Einleitung lebhaft angeregt wurde. Selbst dann, wo sich dieser Gegensatz in flüchtigen Sechzehnteltriolen glänzend nach As dur wendet, woran sich noch ein neuer, bestimmt gehaltener Zwischensatz derselben Tonart schliesst, verläugnet er dennoch seinen Karakter nicht im Geringsten, ja er wird noch in's Leuchtendere gehoben durch die Steigerung der Bewegung, Vivace (♩ = 144) in Achteltriolen, die eigentlich in starker Betonung den Takt in 6/8 umwandeln, ohne dass er verändert worden ist. Im Fortgange dieser Tempesteigerung wird auf guter und natürlicher Harmoniebasis aus F moll in C dur und A moll und am Ende in E dur fortgeschritten, worauf sich sogleich die Hauptmelodie wieder vernehmen lässt, die nach einem wirksamen Zwischen- oder Zusatze sich nun in Sechzehntheiltriolen umsetzt, mit welchen bald darauf eine deutlich hervorzuhebende Zwischenmelodie umspielt wird, lange, aber interessant und wirksam gehalten, bis sich das Tempo abermals più mosso mit veränderter Vorzeichnung steigert, Neues mit Anspielungen auf Dagewesenes schön verknüpfend bis zur Generalpause am Ende der 21. Seite, worauf der lebhafte und glänzende Schlusssatz im molto vivace beginnt, welcher auf der 25. Seite im Presto das Ganze frisch abrundet. Die Ausarbeitung ist vortrefflich, das Ganze äusserst brillant, das melodische und harmonische Gewebe sehr mannichfach, oft grossartig und namentlich in den bevorzugten Gegentonbildern oft prachtvoll. Wir würden das Rondo durchaus für ein Meisterstück erklären, wenn uns nicht gerade die Hauptmelodie desselben mit den herrlichen Gegentonbildern in zu geringem Verbande innerer Verknüpfung zu stehen schiene, den auch selbst der Kontrast verlangt. Das Grundthema erscheint uns nämlich, gegen die übrigen Tonsätze gehalten, zu modisch, zu gering in sich selbst, mehr an fremde als an Hiller's eigene Art erinnernd, welche letzte der Verfasser doch in allem Uebrigen festgehalten hat. Es kann sich daher dieses Grundthema nach unserer Ansicht nicht genug herausarbeiten, nicht genug geltend machen, kei-

nen so lebendigen Antheil für sich gewinnen, den es als Hauptsatz erfordert, welcher schlechthin mit den übrigen in einem so innerlich wesenhaften Gegensatze stehen muss, dass er bei jeder Wiederkehr mit einer freudigen Vorliebe aufgenommen, nie aber von den andern in nachtheiligen Schatten gestellt werden darf. In dieser Verkettung liegt aber unbestritten das Vollendete eines meisterlichen Rondosatzes. Dessen ungeachtet bleibt dieses Rondo immer noch ein vorzügliches und ist guten Spielern sehr zu empfehlen.

Die *drei Capricen* sind vortrefflich, noch vorzüglicher als seine früheren, unter denen es doch recht schöne und ausgezeichnete gibt. Sie wachsen an Interesse für den Spieler und für den Hörer, das Glücklichste, was einer Tondichtung begegnen kann und was zugleich das beste Zeugniss für ihren Gehalt ist. Ganz besonders haben wir zu unserer Freude hervorzuheben, dass Herr Hiller sich hierin nicht als Nachahmer anderer Pianofortekomponisten zeigt, seiner eigenen Weise treu bleibt und nur einige Male an sich selbst in frühern Leistungen erinnert. Das innere Wesen einer jeden dieser neuen Capricen beschreiben wir nicht; wir halten es für etwas völlig Unnützes, das weder zu hellerer Einsicht in die Sache, noch zu erhöhtem Vergnügen führt. Genug, sie sind werth, dass jeder tüchtige Pianist sie gehörig benutze. — *Reverieen* schliessen sich ihrem Wesen nach den Capricen von selbst an. Jeder seltsame Einfall, jeder umdämmerte Schein in abenteuerlichster Verwebung gehört den Schattenkindern des vom Leben geneckten Schlafes; nur dass im bunten Spiel unbewusster Regungen die Naturgrundwesenheit des Träumers aus allen Klüften und Rissen, aus allen Folgen und Nichtfolgen der Zauberei hervorleuchte und Allem den Ausschlag und so die Einheit gebe, die in solchen Gebilden mit Recht noch gewünscht werden kann. Immerhin werden dennoch die Träume in verschiedenen Stimmungen der Seele und des Blutes bald Sanfteres, bald Wilderes bringen. Eine solche Mannichfaltigkeit herrscht auch in diesen vier Träumen, von welchen der erste der angenehmste und der geordnetste, der letzte hingegen der zauberreichste ist, der am nächsten aus dem Grundwesen des Verfassers, so weit wir es aus seinen Tondichtungen kennen, hervorgegangen scheint und auch in der That auf uns den meisten Eindruck äussert. — Unter allen diesen Werken halten wir jedoch die Capricen für die oben an stehenden, was den beiden andern in ihrer Weise gleichfalls empfehlenswerthen, bei der Verschiedenheit des Geschmacks keinen Abbruch thun kann. Gute Spieler mögen sie beachten und sich selbst daran versuchen. *G. W. Fink.*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart

von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Academie der Künste in Berlin herausgegeben. 14. Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Den Lieferungen dieses überaus nützlichen und wohlfeilen Werkes folgten wir Schritt für Schritt, jede Nummer sorgsam beachtend zum Vortheil derer, die nach höherer Musikbildung streben. Aus diesem Grunde nahmen wir auch stets genaue Rücksicht auf die den Notenbeispielen vorangedruckten kurzen Lebensumrisse, die hier jederzeit von den Männern gegeben werden, an deren Leistungen sich ein jüngeres Geschlecht erstarken soll, zuweilen nähere Bestimmungen bringend. Dieses Mal haben wir nichts hinzuzusetzen, da über alle drei hier vorkommende Männer in uns. Bl. Alles schon besprochen wurde. *Joh. Gottfr. Vierlings* Lebensbeschreibung liest man in unserm 16. Jahrgang S. 208. Ueber *Ant. Caldara* zu sprechen haben wir in den neuesten Zeiten mehrfache Gelegenheit gefunden, die bestens benutzt worden ist. Auch über *Girolamo Frescobaldi* ist nichts Neues beizubringen. Wohl aber ist ganz besonders auf seine Fuge mit vier Subjekten zu verweisen und die ganze Reihenfolge dieser auserlesenen förderlichen Sammlung auf's Neue bestens zu empfehlen.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik

in ausgesetzten Chorstimmen. 27. Lief. *Theodora,* Oratorium von *G. F. Händel.* Ebendaselbst. Subscriptions-Preis 1½ Thlr.

Wesen und Art dieser Stimmenausgabe ist hinlänglich bekannt; es ist gut, dass sie fortgesetzt wird; sie hilft einem Bedürfniss ab und erleichtert die Aufführung solcher Werke bedeutend. Gehört dieses Oratorium Händels unter die weniger bekannten, so werden wahrscheinlich gerade darum nicht Wenige sich mit ihm näher bekannt machen wollen. Andeutungen darüber sind neuerdings wieder in uns. Bl. gegeben worden. Wir erwähnen nur, dass man die Stimmen um solchen Preis nicht einmal geschrieben erhalten kann.

Judith, Oratorium von *C. Eckert.* In ausgesetzten Stimmen. In Commission bei Trautwein in Berlin. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Stimmen sind in der Art gedruckt, wie die vorigen. Das Oratorium selbst ist in Partitur oder in vollständigem Klavierauszuge noch nicht im Drucke erschienen. Wir selbst haben keine Gelegenheit gehabt, es kennen zu lernen. In Berlin aber ist es aufgeführt worden, und es ist uns von da aus eine übersichtliche Würdigung desselben mitgetheilt worden, welche S. 173 d. Jahrgangs zu lesen ist.

Der teutsche Männerchor. Leicht ausführbare Original-Compositionen von *A. Zöllner.* 1s Bändchen. In Auflegestimmen. Schleusingen, bei Conrad Glaser. Preis jeder Stimme: 6 Ggr.

„Monatlich erscheint ein Heft von 5 bis 6 Liedern oder statt deren eine grössere Piece, die dieselbe Seitenzahl ausfüllt. 6 Hefte bilden einen Band. Man subscribirt auf 6 Hefte einer Stimme, die nicht getrennt werden.“ Das Werkchen ist zur Bequemlichkeit der Sänger in Queroktav gedruckt. Jede Stimme des ersten Bändchens zählt 49 Notenseiten. Ueber Stimmenausgaben ohne Partitur lässt sich freilich wenig urtheilen: allein wir kennen frühere Männergesänge dieses Komponisten, die sehr wirksam und mit grossem Beifall aufgenommen worden sind. Leicht auszuführen sind sie gewiss und der Wortinhalt ist ansprechend; Ernst und Scherz wechseln; Lieder der Liebe und des Weines fehlen keinesweges — und so wird die Sammlung Vielen erwünscht sein. Manche Noten könnten in Zukunft etwas schwärzer und deutlicher gedruckt werden. Das erste Bändchen hat 28 Lieder, die Texte von L. Bechstein (9), eins von Baumbach und eins von Adolph Bube; eins von Hoffmann von Fallersleben; eins von Linsser, und eins von Georg Lotz; von J. G. Seidl 4; von L. Storch 5; von B. Wolff 5.

Musikalische Bilder-Fibel

zur Erlernung der Noten, entworfen und gezeichnet von *F. G. Normann*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis colorirt: $1\frac{1}{3}$ Thlr.; schwarz: $\frac{5}{6}$ Thlr.

Für manche Kinder und für manche Eltern ein recht hübscher Einfall. Das buntgemalte, mit allerlei Bilderchen geschmückte Büchelchen ist artig anzuschauen und wird die Kleinen locken, dass sie wie im Spiele Noten, Schlüssel, Versetzungszeichen und das Nöthigste von der Geltung der Noten lernen. — Die Einleitung bringt eine gemalte Klaviatur, neben deren Tasten die Buchstaben stehen. Damit ist ein doppeltes, zusammengeklammertes Liniensystem verbunden, oben mit dem bunt verzierten Violinschlüssel, unten mit einem solchen Bassschlüssel. Auf der entgegenstehenden Hälfte des Blattes ist der Inizialbuchstabe zu einem niedlichen Bildchen verwendet, mit dem folgende Reime beginnen:

Horch hübsch auf des Clavieres Ton
Du hast gar viele Freud davon!
Die Tasten, die Dein Händchen fand,
Sie sind Claviatur benannt.
Die Taste C ist viermal drauf!
Nun passe mal recht wacker auf:
Links sie von den zwei schwarzen liegt,
Was nun und nimmermehr Dich trügt.
Die Taste F, die findest Du,
Vergleichst die schwarzen Du mit Ruh;
Die von den Dreien links jetzt liegt,
Heisst F und dies für jetzt genügt.
Die beiden Tasten merke Dir,
Dann lernst Du auch recht bald Clavier. U. s. w.

Auf ähnliche Weise werden die *Linien* und die *Zwischenräume* abgethan. Dann in der ersten Abtheilung die natürlichen Töne, oder die weissen Tasten des Pianoforte, zunächst im Violin-, dann im Bass-Schlüssel; auf einer Hälfte des Blattes mit Reimchen, auf der andern mit Noten und dazu gesetzten Buchstaben, welche zusammen Wörter bilden zum Buchstabiren. Diese Wörter benennen die Gegenstände der beigefügten Bilderchen. — Die zweite Abtheilung bringt die Versetzungszeichen auf gleiche Weise. Ein prosaischer Anhang gibt den Werth der Noten und die Aufeinanderfolge der Tonarten.

Man muss aber dergleichen Hilfsmittelchen sich selbst ansehen. Wer eine solche Bilderfibel nöthig hat, wird besser thun, eine buntgemalte als eine schwarze zu kaufen.

Rettung Mercadante's von der Anschuldigung listiger Mystifikazion.

Die Leser dieser Blätter erinnern sich gewiss an die anziehend und thatsächlich genau S. 92 d. Jahrganges erzählte Geschichte, wie Mercadante die Ernennung zum Censore und Maestro di Contrappunto am Liceo zu Bologna, zugleich zum Kapellmeister an der dortigen S. Petronio-Kirche annahm, unterdessen aber neue Unterhandlungen mit Neapel, seiner Vaterstadt, gepflogen und die durch Zingarelli erledigte Stelle eines Direktors des neapolitaner Konservatorium angenommen und angetreten, die Bologneser also getäuscht hatte. Wie diese freilich auffällige und vielfach unwillkommene Sache auf den angeführten Seiten d. Bl. berichtet wird, so verhält sie sich in der That. Wir sind daher weit entfernt, das Benehmen Mercadante's in diesem Falle zu entschuldigen; dennoch muss demselben wenigstens von einer Seite eine andere Ansicht gegeben werden, wenn dem Wesen Mercadante's nicht zu nahe getreten und ihm etwas aufgebürdet werden soll, was ihm ganz und gar fremd ist.

Allerdings hat Mercadante die Stadt Bologna hinter das Licht geführt und ihr sein gegebenes Wort nicht gehalten, allein nicht mit Vorsatze, nicht berechnet, sondern nur von einem für seine Wünsche höheren und früher unerwarteten Glücke dazu verführt. Eben so wenig ist es je in Mercadante's Sinn gekommen, den König aller Mystifikatoren, Rossini, in solcher Kunst zu überwinden, sondern es ist lediglich das Schicksal, das sich einmal den Spass gemacht hat, seine Oberherrlichkeit über alle Menschen ohne irgend eine Ausnahme auch in der Mystifikazion von Neuem zu bethätigen.

Die ganze Sache verhält sich höchst einfach so: Mercadante war wirklich sehr froh, dass ihm die Anstellungen in Bologna unter Anderm mit durch Rossini's Vermittlung zu Theil geworden waren; er versprach demnach vom Herzen alles Mögliche. Da auf einmal kommt dem Manne, der lange vergeblich auf das Glück einer höheren Anstellung gewartet hatte, noch ein grösseres, lebhaft ersehntes Glück, das ihm zur ersten Stelle in seinem Vaterlande, in seiner Vaterstadt verhelfen will. Dieser Lockung kann er nicht widerstehen, und berauscht von solcher Ehre sagt er in Neapel zu. Aber unentschlossen, unbehilflich in bürgerlichen Dingen, verlegen, wie er ist, weiss er nicht, wie er mit seinem früheren Versprechen, wie er mit Bologna fertig werden soll. In solcher Verlegenheit schwankt er hin und her, will nach

Bologna schreiben, weiss in der Verlegenheit nicht wie, und schiebt es also von einem Tage zum andern so lange auf, bis es endlich gar nicht länger mehr aufzuschieben ist. Gerade am Tage, wo er seine Aemter in Bologna antreten sollte, traf sein Lossagungsschreiben von seinen übernommenen Verbindlichkeiten zu Bologna ein.

Lassen wir dies Verfahren selbst dahingestellt; fragen wir auch nicht, ob nicht mancher andere *angesehene* Mann Italiens in solcher Glückesüberrumpelung am Ende dasselbe, nur auf andere Manier, gethan haben würde: wir wollen nichts weiter, als ihn von einer berechneten Mystifikazion freisprechen, die nicht im Geringsten in seinem Wesen liegt.

Wie weit er von dergleichen Listigkeiten entfernt ist, mag ein authentischer Vorfall, von scharfsichtigen und redlichen Augenzeugen beglaubigt, beweisen. Als Mercadante 1836 in Paris seine neue Oper: „I Briganti," nach Schillers Räubern, auf die Bühne bringen wollte, besorgten Einige für ihre eigenen Werke nachtheilige Kollision und brachten es durch allerlei geheime Mittel dahin, dass Mercadante's Oper erst kurz vor dem Ende der Saison das erste Mal gegeben wurde. Man weiss, was das sagen will. Aber Mercadante war der Einzige, der gar nichts von den geheimen Umtrieben ahnete, und sich Alles unbefangen und gutmüthig gefallen liess. Endlich ging die Oper mit Rubini, Lablache, Tamburini und der Grisi über die Breter und gefiel so, dass Mercadante stürmisch gerufen wurde. Das setzte ihn in die grösste Verlegenheit; er wäre lieber hinter den Coulissen geblieben. Endlich ergriff er befangen einige Sänger, die ihn hinaus geleiteten, machte dem Publikum etliche fast linkische Verbeugungen und trat gerührt wieder ab. — Der Zeit wegen konnte die Oper nur noch eine zweite Vorstellung erleben, allein Mercadante war sehr zufrieden, dass seine Oper gefallen hatte und auch der Kenner Beifall erhielt. Vorzüglich rühmte man die Preghiera, die herrlichen Chöre, besonders den Anfang des zweiten Aktes und die Szene im Lager. — Um so nöthiger fand man es, dasselbe Spiel in der darauf folgenden Saison in London zu wiederholen, was auch gelang, da Mercadante sich abermals so ruhig verhielt, als ob nichts davon abhinge. — Ein so unbesorgter, in Welthändeln fast ängstlich verlegener Sinn passt für Mystifikazionen schwerlich; er gibt sich den Umständen hin, ohne dabei von jener Ehrsucht frei zu sein, die Künstlern in der Regel eigen ist.

Nachrichten.

Wieder ein neuer teutscher Opernkomponist.

Gotha, am 8. April 1841. In unserer Stadt lebt ein junger, anspruchloser Pianist, welcher bereits mehrere musikalische Komposizionen für Gesang oder für das Pianoforte (ich verweise unter Andern auf die bei André erschienenen Konzertvariazionen in Fantasie-Form für das Pianoforte) durch den Druck veröffentlicht und bereits im vorigen Jahre hier eine kleine Oper zur Aufführung gebracht hat, welche, ungeachtet darin fast nur Anfänger beschäftigt waren, deren Ausführung daher von Seiten des Theaterpersonals höchst mangelhaft ausfiel, und der Prophet in seinem Vaterlande gewöhnlich nicht beachtet wird, der wirklich vortrefflichen Musik halber mit Applaus aufgenommen wurde und dem Komponisten die Ehre des Hervorrufens verschaffte. Der Komponist heisst *Ernst Lampert*, schlicht weg, ohne Titel. Unser Komponist hat nun abermals eine Oper: „Nanon, Ninon und Maintenon," aus dem Französischen von M. Tenelli frei übertragen, in Musik gesetzt, dieselbe auf hiesigem herzogl. Hoftheater unter eigener Direkzion mehrmals zur Aufführung gebracht und stets stürmischen Beifall eingeerntet.

Aus Achtung für die neue Arbeit des der grossen musikalischen Welt noch nicht bekannten jungen Mannes, und beseelt von dem Gedanken, dass es rühmenswerther sei, jungen, talentvollen Männern bei ihren Lebzeiten durch öffentliche Besprechung ihrer Leistungen Anerkennung zu verschaffen, als in Nekrologen die Versicherung auszusprechen, dass der oder jener Verstorbene der Kunst zu früh verblichen, übrigens unverdienter Weise vom Publikum übersehen worden sei, will ich versuchen, einen kurzen Abriss der obigen, dreiaktigen Oper so detaillirt, als ich ohne Vorlage der Partitur oder des Klavierauszugs vermag, zu geben.

Die Ouverture fängt mit einem Andante, $^{3}/_{4}$-Takt, Emoll, an und schliesst mit einem Allegro agitato, $^{2}/_{4}$-Takt, Edur. Interessant ist das Andante für den Musikkenner in vieler Hinsicht, das Allegro dagegen für das grosse Publikum berechnet. Da werden die Damen und tanzlustigen Herren an viele schöne Stunden lebhaft erinnert. Das gefällt, das muss der Komponist thun, wenn er nicht will, dass seine Produktionen Fiasco machen sollen. Uebrigens würde meiner Meinung nach dieses Tonstück noch wirkungsvoller sein, wenn es etwas gekürzt würde. Hierauf folgt, nach kurzer Orchestereinleitung, ein doppelter Trinkchor, auf und hinter der Szene, in Nanon's Weinschenke. Der Marquis d'Aubigné zecht mit, in Liebe für Nanon entbrannt, und zwar, um sich dieser seiner keineswegs leichtfertigen Geliebten nähern zu können, unter einer Verkappung: als Sergeant Lavaleur, und besingt in einigen artigen Couplets seine Liebesgluth. Nanon kommt. Lavaleur bezweifelt, dass sie ihn allein liebe. Nanon betheuert ihre Treue in einer Arie. Gut gearbeitet und melodiös zugleich. Es ist der Geliebten Namenstag, der St. Annentag; Lavaleur überrascht sie mit einem Ständchen, indem er ein Lied, für den St. Annentag gedichtet, mit obligater Quirlpfeife und Wirbeltrommelbegleitung singt. Recht originell, dem Publikum besonders zusagend. Lavaleur geht ab. Ninon de l'Enclos, eifersüchtig auf Nanon, erscheint bei Nanon und forscht, ob der Marquis d'Aubigné sie öfters besuche. Ei, meint Nanon, wenn ich Ninon wäre, so würde der Herr Marquis mich wohl besucht haben, und singt ein Duett mit Ninon, der Letzteren Liebschaften herzählend, 1 bis 10. Kurz und pikant. Ninon desavonirt sich, von

Nanon's Liebenswürdigkeit entzückt, und versichert Letzterer beim Abschiede ihre Gnade. Der Vicomte von Chamilly stürzt angetrunken in Nanon's Boudoir, singt ein kurzes Lied und wird von weiteren Liebeserklärungen nur durch Lavaleur's Dazwischenkunft abgehalten, der von Chamilly glücklicher Weise nicht erkannt wird. Ein Hellebardirer, ein von Nanon verschmähter Liebhaber, der recht possirlich stets an der unrechten Stelle sein: „mir ist's schon recht" einstreut, kommt mehrmals mit Lavaleur in Konflikt, recht artige Episoden. Nun erfährt Lavaleur, dass ihn Nanon auch überraschen wolle. Sie habe ihre Anverwandten mit dem Notar bestellt, um den Heirathskontrakt vollziehen zu lassen. Grosse Verlegenheit Lavaleur's; hier Liebe, dort Rangvorurtheile. Letztere siegen. Er ruft einen dienstbaren Geist und versieht ihn mit schriftlicher Ordre. Nanon's Anverwandte erscheinen gratulirend. Chor. Die Gratulazionen werden fugenartig gesungen. Sehr brav. Eben verliest der Notar den Heirathskontrakt, da erscheint Lavaleur's beorderter Diener mit den Worten: „Rette Dich. Du hast Dich im Zweikampf geschlagen, wirst verfolgt; ergreift man Dich, so ist Dir der Strang beschieden". Die Braut sinkt in Ohnmacht. Lavaleur stürzt fort, nachdem er gesagt, ein Pistolenschuss solle seine Rettung verkünden. Allgemeiner Chor. Finale. Bedeutungsvoll ist hierin ein Männerquartett ohne Orchesterbegleitung. Im ärgsten Wirrwarr — der Pistolenschuss; bei der Trauer Freude über Lavaleur's Rettung. Vorhang fällt.

Der zweite Akt, in Ninon's Boudoir, beginnt, nach kurzer Orchestereinleitung, mit einer sehnsüchtigen Canzonetta der Ninon. Einfach und schön. Vorzüglich gut macht sich dabei das obligate Violoncello. Aubigné (Lavaleur) macht Aufwartung, erfährt, dass Ninon's Namenstag, der St. Annatag sei, wird beschuldigt, daran nicht gedacht zu haben, und singt zum Gegenbeweise das für Nanon auf den St. Annatag gedichtete Lied, mit anderer, ebenso vortrefflicher Melodie und Harfenbegleitung. Aubigné wird entfernt, um einem zweiten Anbeter der Ninon, dem Vicomte de Chamilly, Platz zu machen. Nanon kommt singend, Ninon's Einfluss zu Gunsten des geflüchteten Lavaleur erflehend. Terzett. Nanon trifft Chamilly und d'Aubigné in Hofuniform; Letzterer verstellt sich; komische Situazionen. Begegnung der Rivalen, Chamilly und d'Aubigné; nach der Damen Entfernung Herausforderung; lebensvolles Duett. Zweikampf hinter der Szene. Ninon empfängt den Minister Louvois, der bei ihr einer Vorlesung Molière's beiwohnen will. Als er eintritt, kommt eben sein Neffe Chamilly, im Zweikampf verwundet, auf die Bühne. Louvois schwört dem von Chamilly nicht verrathenen Gegner Rache, gestützt auf das strenge Duellverbot. Eine vom Gegner verlorene Schleife wird als *corpus delicti* aufbewahrt. Nanon singt eine Arie zum Lobe des Kriegerstandes. Ninon führt Louvois in den Salon. Molière's Vorlesung: ein lebendes Bild. Rauschende Musik dazu. Schluss des zweiten Aktes.

Der dritte Akt spielt im Boudoir der Frau von Maintenon. Ihr zur Seite steht Louvois. Mönchschor. Kirchliche Orchestereinleitung, korrekte Arbeit, wirkungsvoll instrumentirt. Das Zimmer ist dekorirt mit Heiligenbildern, Orgel, wie bei einer Frömmlerin. Frau von Maintenon führt Louvois zum König. Während dem erscheinen Nanon und Ninon, um sich bei Frau von Maintenon zu Gunsten Lavaleur's zu verwenden. Nanon allein. Sie hält ein Selbstgespräch, wundert sich über die kostbaren Meubles, zieht an Schnuren, die heiligen Bilder verschwinden und mythologische Bilder mit unbekleideten Figuren treten an deren Stelle. Der König tritt in das Boudoir, gewahrt Nanon, und zieht sich schnell zurück. Nanon, in dem Glauben, er sei der Herr von Maintenon, eilt ihm, für Lavaleur supplizirend, nach. Auftreten der Nonnen. Chor. Im andächtigsten Gesange erblicken sie die obszönen Bilder, schreiend und verwirrt stürzen sie ab. Nun erst lässt ein Page, die Lage der Sache gewahrend, diese Gemälde verschwinden. Frau von Maintenon. Ihr Neffe, d'Aubigné, beschuldigt, den St. Annatag, den Namenstag der Taute, vergessen zu haben, weiss sich abermals zu helfen und singt das für Nanon gedichtete Lied wiederum mit anderer Melodie und Orgelbegleitung. Ganz allerliebst. Entdeckung, dass d'Aubigné sich mit Chamilly duellirt habe. Louvois fordert ihm den Degen ab. Da tritt Nanon ein, nachdem sie zuvor von ihrem verschmähten Schweizerliebhaber erfahren hat, dass Lavaleur und d'Aubigné Eine Person, und sie auf diese Weise hintergangen sei — sehr unterhaltendes Duo zwischen Nanon und Flambuge — und produzirt den vom König Ludwig eigenhändig verfassten Gnadenbrief für einen Duellanten, durch denselben d'Aubigné rettend, ihm verzeihend und entsagend. Schluss. Quartett.

Referenten sollte es freuen, wenn er durch obige Anzeige dahin gewirkt hätte, dass der Name des Komponisten bekannter würde, seine Oper aber auf vielen teutschen Bühnen zur Aufführung käme und hierdurch des Referenten wohl erwogene Behauptung als wahrheitsgemäss erwiesen würde, dass E. Lampert ein beachtungswerther, talentvoller, teutscher Opernkomponist sei, welcher sich Meisterschaft erringen wird, wenn Neid und Missgunst dem Flug seiner künstlerischen Eingebungen nicht hemmend entgegentreten.

Königsberg in Pr. Die Faustkomposizionen des Fürsten Radziwill, am 20. und 27. März aufgeführt durch den Musikdirektor *Saemann*. — Schon im März 1839 führte Hr. S. dieses Werk im Saale der teutschen Ressource mit so allgemeinem Beifall auf, dass auf vielfaches Begehren nach wenigen Tagen eine zweite Aufführung erfolgte. Was der Unterzeichnete in einem damals erschienenen und jetzt vermehrt erscheinenden Schriftchen (Ueber des F. R. Komposizionen zu G.'s Faust. Königsberg, 1841, 8.) voraussagte, nämlich, dass diese Aufführungen nicht die letzten bei uns sein würden, das ist in diesem Jahre (1841) eingetroffen, und die Musik zum Faust wurde auch in diesem März zweimal zu grosser Freude des musikliebenden Publikums gegeben. Die Wahl derselben gereicht Hrn. MD. Sämann zur Ehre. Denn ein Bewunderer Händel's,

Bach's, Haydn's, Mozart's und anderer Meister des achtzehnten Jahrhunders, ist er dennoch nicht einseitig und gleichgiltig gegen gelungene Leistungen unserer Zeitgenossen. Hr. Sämann (sein Lob enthält aber keinen Tadel anderer Komponisten und Musiker Königsbergs, deren Verdienste ich vielmehr gern anerkenne) hat das Glück gehabt, nicht die Bahn der meisten Musiker von Profession einschlagen und von unten auf dienen zu müssen, sondern hat eine regelmässige Schulbildung genossen und die Universität bezogen. So ward ihm Gelegenheit, sich eine allgemeine Bildung zu erwerben neben der Uebung im Zeichnen und in der Musik, zu welchen Künsten ihn eine frühe und dauernde Neigung hinzog, eine Neigung, die zuletzt den Sieg über das Studium der Jurisprudenz davon trug. Dieser Bildungsgang ist freilich weder der bequemste noch der kürzeste, aber sein breites Fundament gewährt eine gewisse Sicherheit des eigenen Urtheils und bewahrt vor vielen Missgriffen, denen der Musiker und Komponist ohne allgemeine Bildung bei jedem Schritte ausgesetzt ist. Hr. S., selber Sänger und Orgelspieler, der uns auch Fugen von Bach und Händel zu hören gibt, hat sich in verschiedenen Stylen der Kirchenkomposizion, mit Einschluss der Fuge, und in mehreren Gattungen der weltlichen Vokal- wie der Instrumentalmusik mit Glück versucht, und es würden unfehlbar öfter Werke von ihm erscheinen, wenn er nicht zu gleicher Zeit Organist, Musikdirektor an der hiesigen Universität, Schreib- und Zeichenlehrer am Friedrichskollegium und Vorsteher eines Singvereins wäre. Hieraus dürfte sich nun wohl ergeben, dass die Aufführung des Faust in gute Hände gerathen ist. Die Komposizionen zum Faust gehören nämlich keineswegs zu den leicht auszuführenden, noch zu denen, welche schon durch zahlreiche Proben bewältigt werden, sondern sie setzen einen Dirigenten von Einsicht und ästhetischer Bildung voraus, der beide, die Poësie und die Musik, richtig aufgefasst und so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen vermag; denn die herkömmlichen Bezeichnungen des Vortrags reichen hier keinesweges aus. Dazu kommt, dass ausser den besonderen Instrukzionen des jedesmaligen Personale und namentlich auch der Solostimmen und der Rezitirenden, diese Musik selber gewissermassen noch der letzten Feile bedarf und manche Aenderung nöthig macht. Diese letztere anlangend bemerke ich, dass Hr. S. mehrmals, besonders im Requiem die blose Recitation in einen syllabischen Gesang verwandelt und dadurch das störende Dazwischenreden aufgehoben hat. Die Worte: „Nachbarin, euer Fläschchen!“ am Schlusse des Requiem, die im Gedichte ganz an ihrer Stelle sind, würden in einer feierlich aufgeführten Todtenmesse natürlich nur stören; Hr. S. liess sie daher weg und setzte statt ihrer ein doppeltes „Weh“! welches er so stellte, dass es einen ausserordentlichen Effekt machte, nämlich auf diese Weise:

Chor Gretch. Chor Gretch. Chor Gretch. Chor Gretch.
„Cum Luft! vix Licht! iustus Weh! iustus Weh!“
Paukenschlag, worauf sie in Ohnmacht fällt.
Chor: iustus sit se- curus? — Das letzte Weh!

ist das zweigestrichene d im verminderten Septimenakkord über H, der sich nach dem Paukenschlage in den Quartsextenakkord über C auflöst. — Dass die Chöre trefflich eingeübt waren, versteht sich bei einer Sämannschen Musikaufführung von selbst; sein aus gebildeten Personen bestehender Verein ist an richtige Aussprache gewöhnt und trägt mit Gefühl und passendem Ausdruck vor. Dasselbe Lob verdienen auch die Solostimmen, insofern sie sich Hrn. S.'s Leitung unterwerfen, und man wird nicht durch den jetzt in roher Praxis so beliebten heulenden Vortrag gemartert, der die Noten nicht rein intonirt, sondern aus jedem Intervall in das nächste hinüberzieht, und zwar ohne Unterschied, die Worte mögen empfindungsvoll sein oder — ein Kochrezept enthalten. Die von Faust, Mephistopheles und Gretchen blos gesprochenen Stellen wurden diesmal nicht von Einer, sondern von drei verschiedenen Personen rezitirt, alle sehr deutlich. Den rezitirenden Faust hatte Hr. *Wiebe*, kaiserl. russischer Hofschauspieler, übernommen, den Mephistopheles Hr. Dr. *G . . s*, beide mit glücklichem Erfolge. Vom Orchester kann man nur sagen: es leistete, was es konnte, und vielleicht dss nicht einmal ganz, indem z. B. in Gretchens Gebet ein obligates Fagott eine ganze Stelle ausliess, was bei einem für eine Aufführung mit 40 bis 50 Thalern honorirten Orchester wohl nicht vorkommen sollte. Sehr dankenswerth ist die Bereitwilligkeit vieler Dilettanten, die das Orchester verstärkten, so dass dies ausser den einfach besetzten Blasinstrumenten 14 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncello's und 4 Kontrabässe zählte. Mit Fertigkeit, Geschmack und seltener Diskrezion trug Hr. Musikdirektor *Schuberth*, ein Bruder des berühmten Violoncellisten, die zahlreichen Violoncello-Solos vor. — Zum Schlusse gedenke ich noch einer Angelegenheit, die mit unseren musikalischen Aufführungen sehr eng zusammenhängt. Verwundert, in unseren öffentlichen Konzerten seit längerer Zeit fast kein Mitglied unserer Bühne auftreten zu sehen, erhielt ich auf meine Erkundigung die Antwort, Hr. *Hübsch*, Direktor unserer Bühne, mache es den Mitgliedern derselben zwar nicht kontraktmässig, aber doch mündlich zur Pflicht, ohne seine (schwer zu erlangende) Erlaubniss niemals ausser dem Theater öffentlich aufzutreten. Ausserdem sagt man, dass Hr. H. Konzerte möglichst erschwere, indem er für den festgesetzten Tag eine Oper ankündige und so das Orchester in Beschlag nehme. Ist dies wahr, so darf sich Hr. H. nicht wundern, wenn seine Subskripzionslisten mit so vieler Kälte vom Publikum aufgenommen und die Theaterbillets öffentlich ausgeboten werden. Das „Leben und leben lassen“ dürfte hier wohl Erwägung verdienen. Da ich übrigens in die Theaterangelegenheiten keinesweges eingeweiht und möglicherweise falsch berichtet bin, so wird mir's ganz angenehm sein, wenn Hr. H. die Grundlosigkeit dieser Beschuldigungen oder die Nothwendigkeit seines Verfahrens darthun kann und will.

Königsberg, den 10. April 1841.

Gotthold.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Das *Theater an der Wien* darf sich glücklich preisen, dass der zum wahren Volksdichter berufene, durch seine früheren, allbeliebt gewordenen Leistungen eben so unvergessene als unersetzt gebliebene Adolph Bäuerle, nachdem er Jahrelang, und leider beinahe für immer verstummt zu sein schien, demselben fast gleichzeitig zwei neue Bühnenwerke zur Darstellung überliess. Das erstere, unter der anspruchlos bescheidenen Firma: „lokale Faschings-Posse" veröffentlicht, führt den Titel: „Das verschwundene Grabenhaus, das Maskengewölbe und das Elisium," und behandelt einen auf die jüngsten Ereignisse basirten Stoff, reich ausgestattet mit populärer Drollerie und sprühenden Witzfunken. Ohne entschieden durchzugreifen, gewährte diese Gelegenheitspieçe dennoch in manchen Szenen eine erheiternde, die Lachlust anregende Unterhaltung, wozu die Matadore Nestroy und Scholz, so wie Kapellmeisters Müller niedliche Komposizion redlich ihr Scherflein beitrugen. Dagegen ist das Zeitbild: „Rococo" eine opulente Silbermine geworden, denn es trägt alle Elemente des ächten Lustspiels in sich, wird mit musterhafter Präzision, besonders durch Herrn Direktor *Carl* in der köstlichen Karrikatur des altväterischen Landedelmanns, dargestellt und imponirt durch höchst splendide Dekorazionen- und Garderobeausstattung, insgesammt nach Pariser Musterzeichnungen angefertigt. Ausser den eingelegten Gesangcouplets sind zur Ausfüllung der Zwischenakte hier noch ungehörte Tonstücke gewählt, nämlich die Ouverturen zur „Regimentstochter" und zum „Feensee;" eine Quadrille: „Rouge et noir," von N. Louis, und die Walzerpartie: „la Solenelle" von J. B. Tolbecque. — Auch „Friedrich Kaiser," welcher sich schon öfters mit Glück im dramatischen Fache versuchte, hat zu der ihm bewilligten Benefizvorstellung ein neues Lebensgemälde: „Kaufmann und Maler" oder „Kommis und Farbenreiber" geliefert, welches sehr günstig aufgenommen wurde. Gleiches aber lässt sich keineswegs von dem musikalischen Appendix behaupten, wozu eine unbekannte, vermuthlich pseudonyme Zahl, Namens Eduard Angel, als Vater sich bekannte; es ist jedoch ein hässliches, stupides, gänzlich verwahrlostes Kindlein, das seinem Erzeuger nur Schande bringt, und die vollständigste Unkenntniss nebst Ideenarmuth verräth, dass man den Autor, dessen recht glücklich erfundene Liedchen in so schlechte Hände geriethen, von Herzen bemitleiden und in Zukunft vor einem ähnlichen Missgriff aufrichtig warnen muss. — Ferner produzirte sich ein romantisches Volksdrama mit Chören: „Das Brünner-Rad" oder „der Turskerwald," nach einer mährischen Sage bearbeitet von Franz Werner; — Seelenverschreibung, Dämonenspuk, Maschinen, die in's Stocken gerathen, hängen bleibende Flugwerke, Geister, Bergleute, Furien, Zigeuner, Tugendgenien und derlei Allotria haben längst schon alle Anziehungskraft sogar für die Gallerie eingebüsst. — Endlich kam auch das bei der ausgeschriebenen Konkurrenz mit dem dritten Preise honorirte romantisch-komische Zeitgemälde: „Der Papiermüller und sein Kind" oder „der grüne Hadrian" zur Aufführung; obschon nun das zahlreich versammelte Auditorium ganz unzweideutig seine, von jener der Herren Preisrichter total abweichende Ansicht kund gab, so wurde demungeachtet am Schlusse der Mottozettel entsiegelt und der Name: Friedrich Hopp! verlautbart! Die Paradiesbewohner riefen ihn heraus, deren Ruf er furchtsam bescheiden ehrte, dabei vielleicht seine Schiedsrichter ein wenig erröthen machte.

Die *Leopoldstädter Bühne* versuchte der hier bisher fremd gebliebenen Gattung dramatischer Vorlesungen durch Herrn *von Holtei* Eingang zu verschaffen. Derselbe las auf dem eigens dazu dekorirten Podium Shakespeare's „Heinrich IV.," „Koriolan" und dessen „Sommernachtstraum;" die Neuheit des Gegenstandes hatte an jedem Abend bei erhöhten Preisen eine wahre Elite von Zuhörern versammelt, welche dem in allen Nuançen höchst interessant abgestuften Vortrage die vollste Aufmerksamkeit widmeten und den Redner auf die ehrendste Weise auszeichneten.

Waren solche genussreiche Soireen vorzugsweise nur für die höheren, literarisch gebildeten Stände berechnet, so musste andererseits nicht minder auf das gewöhnliche, dem volksthümlichen Genre huldigende Publikum Bedacht genommen werden. Dem Geschmack desselben mehr oder minder zusagend, kamen folgende Novitäten zur Darstellung: 1) „Alle Augenblicke ein Anderer und doch immer derselbe," Zauberspiel von Schikh; — 2) „Zwanzig Jahre arm, drei Stunden reich," Lokalposse; — 3) „Leopoldstadt und Jägerzeile," Zeitgemälde. — Das erste Paar wiederkäuet zwar vielfältig durchgedroschene Themen, doch tauchen wenigstens in manchen Momenten glückliche Gedanken auf, und den Hauptrollen wird zuweilen Gelegenheit zur Befähigungsentwickelung geboten; No. 3 aber missfiel von A bis Z, und wurde unanimiter zurückgewiesen. — Zu allen dreien musste der arme Kapellmeister Adolph Müller als musikalischer Sündenbock Gevatter stehen. — 4) „Der wilde Jäger," Charakterskizze mit Gesängen von Hebenstreit; gut, recht dramatisch wirksam angelegt; der Knoten, die Erwartung spannend geschürzt und ohne Deus ex machina gelöst. Man nennt Herrn Haffner als Verfasser; nach so vielen erlittenen Niederlagen mag es ihm wohl vergönnt werden, auch endlich einmal mit heiler Haut einem Scharmützel zu entrinnen. — 5) Neu szenirt: „Pigmalion" oder „die Musenprüfung," Travestie in Knittelreimen von Geway; — die Zeit, „als Bertha spann," ist vorüber; — ein Vierteljahrhundert liegt hinter uns, seit wir Behagen fanden an so derber Satyre; jetzt fehlt die Pointe und das Ganze erscheint eben so veraltet, wie Volkerts den Text kommentirender Tonsatz. — Emigranten vom jenseitigen Wienufer herüber waren: 6) „Pelzpalatin und Kachelofen," Posse von Hopp, und 7) Nestroy's „Talisman," der hier gleichsam zum zweitenmale in's Dasein trat, gleich anziehend sich bewährte und allabendlich das Haus überfüllte. — 8) „Der buckelige Teufel Colifoni," Faschingspantomime des an originellen Erfindungen noch keineswegs bankerott gewordenen Meisters Fenzel, führt eine verständliche, mit ächt komischen Elementen gewürzte Handlung durch,

und wird von einer angemessenen Gallerie melodischer Musikpieçen passend unterstützt.

(Fortsetzung folgt.)

Prag. Unsere Bühne brachte uns, statt einer Novität, zum Vortheile des Herrn Beck (neu einstudirt): „die Schweizerfamilie," bei welcher sich die alte Vorliebe für dieses Werk des würdigen Weigl durch ein sehr volles Haus bestätigte. Ich habe ohne den Melodienreichthum und das Gemüth, welches darin herrscht, doch niemals in die Abgötterei einstimmen können, welche man in früherer Zeit mit dieser Oper getrieben, und auch diesmal haben mich nur einzelne Nummern angesprochen; das Ganze kommt mir, wie sonst, ein wenig zerrissen und nicht recht aus einem Gusse vor. Was die Aufführung betrifft, so war vor Allen Dem. *Grosser* als Emmeline, welche ihr Gelegenheit gibt, die ganze Fülle und Kraft ihrer herrlichen Stimme zu entfalten, nicht nur im Gesange trefflich, sondern zeigte auch in der mimischen Darstellung eine lobenswerthe Sorgfalt; den Vorwurf, welchen ihr ein hiesiges Blatt macht, dass sie den Charakter (?) nicht einfach und ländlich genug gehalten habe, kann sie getrost auf den Dichter und Tonsetzer zurückschieben, denn Emmeline ist doch eigentlich nur eine etwas preziöse französische und durch das Dictionnaire de Poche nach Deutschland übertragene Schweizerin. Hr. *Binder* (Richard Boll) erschien in sehr günstigem Licht, da diese Partie sehr in seiner Stimme zu liegen scheint, und auch der Benefiziant sang den Jakob Friburg recht lobenswerth; ein Paar Intonazionsschwächen beider Herren werden wohl in den Reprisen verschwinden. Dass Herr *Demmer* den Paul übernommen hatte, berechtigte zu guten Hoffnungen, die sich jedoch leider nur schwach erfüllten, da er mehr einen spassmachenden Gecken als einen Einfaltspinsel daraus bildete. Herr *Strakaty* (Graf Wallenstein) schien nicht bei Stimme, und dass Dem. *Schikaneder* (Gertrude) und Herr *Preissinger* (Durmann) singen müssen — ist ein Unglück! Es gibt wilde Völkerschaften, welche ihre Alten lebendig begraben. Möchten doch die Komponisten dort lernen, wenigstens in ihren Opern keine alten Frauen leben oder gar singen zu lassen.

Dem. *Henriette Herrmann*, Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini, machte als Irene im „Belisar" ihren ersten theatralischen Versuch, und fand eine sehr freundliche und ermuthigende Aufnahme. Dem. Herrmann hat eine wohlklingende bildungfähige Stimme, einen guten Vortrag und eine für eine Anfängerin schon recht ausgebildete Koloratur, und sang besonders die Arie im ersten Akt so ausgezeichnet gut, dass sie wiederholt hervorgerufen wurde, wozu freilich das: „bittet um Nachsicht" auf dem Zettel ein verstärkendes Motiv gewesen sein dürfte. Das Duett mit Belisar im zweiten Akte kann nicht beurtheilt werden, da Herr *Kunz* heiser war, und daher das Ganze die Haltung verlor. Was jedoch das Spiel betrifft, so war zuvörderst in allen Bewegungen der Dem. Herrmann ein totaler Mangel an weiblichem Adel und tragischer Haltung wahrzunehmen; auch schien sie nur so lange einigen Antheil an der eben vorgestellten Situazion zu nehmen, als sie sang. Waren ihre Noten abgesungen, so war sie wieder Dem. Herrmann, die sich gar nicht träumen zu lassen schien, dass sie die Tochter des Feldherrn Belisar sei. Dass sie sich die Verkleidung schenkte, kam vermuthlich aus der Ueberlegung, der blinde Belisar wisse ja ohnehin nicht, ob es ein Knabe oder ein Mädchen sei, das ihn führt. Die Unwahrscheinlichkeit, dass die Byzanzer Heere bei der Stadt auf diese Weise getäuscht werden konnten, wollen wir auch nicht rügen. Wer verlangt in unserem erleuchteten Zeitalter von der Oper noch Wahrscheinlichkeit oder — Menschenverstand? Dem. *Grosser* gab die Antonina diesmal ungleich besser, als noch jemals, und scheint das grosse Muster in dieser Partie, Mad. Hasselt-Barth, mit Sorgfalt studirt zu haben. Vorzüglich gelang ihr die grosse Arie: „Welch ein Labsal ist die Rache!" minder die Schlussvariazionen, in welchen sie konsequent bei der nicht zu billigenden Abkürzung verharrte. Ueber die Chöre möchten wir uns gern in ein langes Klagelied ergiessen, wenn irgend eine Hoffnung vorhanden wäre — den Mohren weiss zu waschen!! Für ihren zweiten theatralischen Versuch hatte Dem. Herrmann die Adalgisa in der „Norma" erwählt, und der Erfolg war wie das erste Mal, man hatte alle Ursache, mit der Sängerin zufrieden zu sein, und die mimische Darstellung wird hoffentlich mit der Zeit nachkommen. Dem. Grosser gab die Norma so trefflich, wie noch nie.

Adolph Müller's Musik zu der Posse: „Der Talisman," von Johann Nestroy, welchen Mad. *Binder* zu ihrer Benefize gewählt hatte, ist uns in so verstümmelter Gestalt vorgeführt worden, dass darüber kein Urtheil abgegeben werden kann. Vom demselben Komponisten erhielten wir noch: „Die verhängnissvolle Brautschau, oder: der neue Menschenfresser," Posse mit Gesang in zwei Akten (nach Haffner bearbeitet). So grausam der zweite Titel, so munter und lebensfrisch ist die Musik dazu, und vorzüglich gut gewählt die Motive des Quodlibets im zweiten Akte.

Das zweite Konzert der Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel* *) im Plateissaale, und abermals um die

---

*) Seit mehr als 11 Jahren müssen wir arme Prager uns bei jeder Gelegenheit von den Wienern vorrücken lassen, Paganini habe hier nicht gefallen, und erst ganz neuerlich (Humorist No. 62, 1841) sagt M. G. Saphir in seinen marinirten Tutti frutti: „Paganini hat in Prag nicht gefallen, Ole Bull und der Cellist Lidel machen Furore!!"

Und worauf gründet sich eine Beschuldigung, welche den musikalischen Geschmack einer Stadt von 120,000 Bewohnern bei Allem, was deutsch lesen kann, verdächtigt? — Auf den Privatbrief eines musikalischen Malkontenten an eine Schauspielerin in Hamburg, worin jener seinem Unmuth, dass ein Künstler so reiche Triumphe genoss, Luft machte, und welchen dieser dem Redakteur der literarischen Blätter der Börsenhalle zum Druck mittheilte, der aber hier nur Lachen oder Missbilligung erregte, und, einige Musikpedanten à la rococo ausgenommen, in keinem Prager Kunstgemüthe ein Echo fand. Paganini wurde auch hier als ein Phänomen in der Kunstwelt anerkannt; wenn sich aber diese Anerkennung minder stürmisch aussprach als in Wien, so liegt das theils in der na-

in Prag unbeliebte Mittagsstunde, war noch schwächer besucht, als das erste, der Beifall hingegen im Crescendo begriffen. Am meisten von allen sechs Nummern des Konzertes sprach die Erinnerung an „Don Juan" nach Thalberg für die Guitarre, vorgetragen von S. Regondi, an, worin der jugendliche Künstler abermals die enthusiastischsten Verehrer von Mauro Giuliani dermassen für sich einnahm, dass sie insgesammt ihn seinem grossen Vorgänger zur Seite, manche noch über ihn stellten. Ausserdem spielte Herr Regondi noch ein Duo concertante über Steierische Lieder, für Melophon und Violoncello, mit Hrn. Lidel, und einen Satz eines Violinkonzertes von Spohr auf dem Melophon. Hr. Lidel trug dazwischen eine Fantasie für's Violoncello von Kummer vor, und von Hrn. *Wanceczek* hörten wir zwei gemüthliche Lieder (von Kittel und Preyer) mit guter Stimme und gefühlvollem Vortrag singen. Ein drittes und viertes Konzert gaben die Herren Regondi und Lidel im Theater und zwar bei sehr vollen Häusern. Hier hörten wir, nach dem Holt'schen Lustspiel: „Das war ich," von Hrn. Regondi eine Repetizion des „Souvenir des Gibellins" und zwei Stücke für das Melophon, nämlich ein Konzertallegro von Beriot und ein Duo Concertante, über Themen aus Zampa, für Melophon und Violoncello, von Hrn. Lidel begleitet, der ausserdem noch mit einer Fantasie für Violoncello von Kummer über Themen von Meyerbeer und Molique auftrat. Nach dem Fest der Handwerker, Vaudeville in einem Aufzuge von L. Angely, wiederholte Hr. Regondi die „Erinnerung an Don Juan" mit gleich glänzendem Erfolg, und auch die übrigen Nummern dieses letztern erregten steigende Beifallsäusserungen.

Das Concert spirituel der *Sophienakademie* auf der Sophieninsel fand grossen Anklang, und zeichnete sich vorzüglich durch das Vorherrschen des echt Nazionellen neben älterer klassischer Musik aus. Wir hörten nächst dem böhmischen Chor: „Alles nur zum Preis des Vaterlands und des Königs" von Herrn *Gelen* (dessen Repetizion verlangt wurde), Tomaschek's grosse Sinfonie in Es dur und das Benedictus und Gloria aus dessen Krönungsmesse, dann einen figurirten Choral von Johann Sebastian Bach, dem ein uraltes böhmisches Lied: „Na kujži" etc. untergelegt war; — Chor, mit einer Fuge für zwei Sängerchöre, von Johann Christoph Bach, und endlich die Musterfuge: „Tu rex gloriae" von Karl Heinrich Graun. Da alle diese Meisterwerke der musikalischen Welt längst bekannt sind, so können wir nur noch hinzufügen, dass die Ausführung so trefflich als der Erfolg glänzend war.

In einem Privatkonzert, welches auf der Färberinsel vor einem kleinen aber höchst gewählten Kreise von Kunstliebhabern stattfand, lernten wird in Hrn. *Setti* einen tüchtigen Baritonisten kennen, dessen energische Stimme zwar nicht mehr den frischen Jugendglanz besitzt, dagegen hat er eine recht gute Singmethode, und zeigte sich gewandt im ernsten und komischen Gesange. Hr. Setti sang eine Kavatine aus „Beatrice di Tenda" von Bellini, eine Arie und Duett aus Donizetti's „Torquato Tasso" (Letzteres mit Dem. *Herrmann*, die in der That fast etwas zu sehr in Anspruch genommen wird und kaum mehr auf einer Konzertanzeige fehlt) und ein Duetto buffo aus Ricci's „Chiara di Rosembergo" mit Hrn. *Gordigiani*, dessen herrlicher Vortrag seiner etwas schwachen Stimme einen ganz eigenen Rang verleiht. Auch unser jugendlicher Pianofortevirtuos Hr. *Studniczka* unterstützte den Konzertgeber mit Variazionen über das Alpenhorn (wo wir nicht irren, von Döhler), einer Henselt'schen Etude und Liszt's Lob der Thränen, von welchen das letztere ihm am wenigsten gelang.

Das *Konservatorium der Musik* gab in der heurigen Konzertsaison eine einzige musikalische Akademie, abermals um die Mittagsstunde im Saale zum Platteis, worin sowohl die Schüler, welche ihre ersten Versuche im Solovortrage wagen (wie uns der Zettel bei jedem Einzelnen wiederholt versicherte), als auch die Orchesterindividuen von der Aufnahme: 1. Mai 1837 sind. Wir müssen jedoch, wenn wir gerecht sein wollen, gestehen, dass diese Anmerkung bei den Meisten derselben fast überflüssig schien. Nicht allein die herrliche grosse Sinfonie in C (Finale fuga) von W. A. Mozart, wie die neue Konzertouverture von dem ehemaligen Zöglinge Ferdinand Fuchs (ein tüchtiges Werk voll Feuer und Leben) wurden mit jener Energie und Präzision ausgeführt, welche die Leistungen dieses jugendlichen Orchesters stets charakterisirt, sondern auch in den Solostücken begegneten wir wieder einigen ausgezeichneten Talenten. Auf die Sinfonie (die Ouverture bildet bei Direktor Weber immer den Epilog) folgten Variazionen für zwei Fagotte, komponirt von dem ehemaligen Zöglinge Karl Merker, vorgetragen von *Adalbert Gross* und *Alois Kössl*, welche sich beide recht wacker hielten, wenn gleich der Erste in den schnelleren Tempi noch mehr als nöthig vorwärts eilte. In dem Konzertino für die Klarinette von K. M. v. Weber zeigte *Anton Mauermann* nicht nur ein schönes musikalisches, sondern zugleich ein Talent von poetischer Haltung, und wir glauben, der Zukunft dieses Jünglings ein günstiges Prognostikon stellen zu dürfen. Auch die Variazionen und Rondo für zwei chromatische Waldhörner von Pechatschek, vorgetragen von *Johann Grimm* und *Joseph Jakesch*, erregten verdiente Theilnahme, und nicht minder

---

zionalen Individualität des Böhmen, theils und noch mehr aber hatte der übertriebene Lobhudel mancher Wiener Referenten die Erwartungen auf eine Höhe geschraubt, dass kein Erdensohn dieselben zu erfüllen im Stande ist. Wenn nun Ole Bull hier ein ganz ungewöhnliches Glück gemacht, und auch Hr. Lidel, zwar nichts weniger als Furore machte, jedoch eine freundlichere Aufnahme gefunden, als in Wien, so verdanken sie dieses vielleicht grossentheils dem Umstande, dass beide in der letzten Zeit von den Journalisten so hart mitgenommen worden, und dieser wie jener (sans comparaison) von sich sagen durfte: „Ich bin besser als mein Ruf!" Daher kam es, dass Beide die Erwartungen übertrafen, die man sich von ihnen gemacht, und grössern Zoll von Beifall erhielten, als es den Wienern eben recht ist. Was die hiesigen Referenten betrifft, so habe ich schon in meinem Berichte meine Ansicht darüber angedeutet, und — und — — aber Saphir ist doch seit einer Reihe von Jahren Journalist, und sollte daher wissen, dass Zeitungsnotizen in der Regel dem Barometer um die Zeit des Aequinoktiums zu vergleichen sind.

freundlich wurde die einzige Nummer für Streichinstrumente: Adagio und Rondo für zwei Violinen von Jansa, gespielt von *Emanuel Dausek* und *Heinrich Gottwald*, aufgenommen. Auch der Gesang hatte nur einen Repräsentanten, einen grossen Chor mit einer Fuge von Ignaz Ritter von Seyfried, in der gewöhnlichen soliden Manier dieses Meisters gearbeitet, der, mit gewaltiger Kraft und Tonfülle ausgeführt, gleichfalls lebhafte Wirkung hervorbrachte.

Die jährliche musikalische Akademie zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen erregte kein grosses Interesse. Die Zöglinge des Konservatoriums spielten eine Ouverture (hier unbekannt, wie der Anschlagzettel sagte) von August Krommer, Sohn des weiland k. k. Kammerkapellmeisters Franz Krommer, und eine zweite von Winter. Das wichtigste Konzertstück war ein Quintett (erster und letzter Satz) von Louis Spohr, für das Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, vorgetragen von Fräulein *Marie Potel*, den Herren *Spanner*, *Pisarzowitz*, *Kail* und *Poschmaurny*. Die übrigen Solospieler bestanden aus absolvirten Zöglingen des Konservatoriums, nämlich den Herren *Joseph Cihlarz* (Variazionen für die Hoboe von Foreith), *Eduard Pleiner* (Fantasie über Schweizer Lieder für die Violine, von Bernard Molique) und *Wenzel Steinhart* (selbstkomponirte Variazionen für den Kontrabass — wieder einmal der Elephant als Seiltänzer), und die einzige Gesangsnummer war der sonderbare Gruss an die Schweiz von Blum, gesungen von *L. Bergauer*, Schülerin der Mad. Sandrini, welche Leistung wir schon bei Gelegenheit eines frühern Konzerts besprochen haben. — Zum grossen Vergnügen aller Liebhaber der ernsten Musik gab die hierortige Tonkünstlergesellschaft im neuen Redoutensaale zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts mit einem Chor- und Orchesterpersonale von 150 Individuen den grossartigen: „Paulus," Oratorium in zwei Abtheilungen, in Musik gesetzt von F. Mendelsohn-Bartholdy, dessen Solopartien Dem. *Herrmann* und die Herren *Emminger* und *Strakaty* übernommen hatten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom. Hier waren im Karneval fünf Theater offen. Das Haupttheater Apollo war der Opera seria und deren Ballet, das Teatro Valle der Opera Buffa, die Theater Argentina und Alibert der Komödie, und das Teatro Pace den Histrionen des bekannten Trabalza gewidmet.

Im Teatro Apollo, vormals Tordinona genannt, waren die Sängerinnen: die Streponi, Colleoni-Corti, Brambilla (Giuseppina, die jüngste unter den drei Schwestern), Gualdi (die jüngere); Tenore: Salvi und Gasparini; Bassisten: Marini (Ignazio), Alba, Santoni und Valentini. Donizetti's Marino Faliero, mit der angeblich unpässlichen Colleoni, Salvi und Marini fand auch der Musik wegen eine laue Aufnahme; mit der Streponi ging es besser. Sehr gut ging darauf Rossini's Nuovo Mosé mit der Streponi, der Brambilla, Salvi und Marini. Donizetti's „neue" Oper *Adelia, ossia la figlia dell' Arciero*, gefiel fast gar nicht, machte im Ganzen genommen Fiasco, und, was jetzt etwas Unerhörtes ist, diesmal musste Donizetti Rossini weichen, dessen Mosé wieder gegeben wurde.

Das Teatro Valle hatte die deutsche Prima Donna Steyer, den Tenor Manfredi, Buffo Fontana und Bassisten Zucchini, ein nicht übles Ensemble, das auch mit Ricci's Orfanella di Ginevra die Stagione ziemlich gut begann. Dass die Steyer da schreit wo sie nicht schreien soll, daher in der Profession eher fertig werden wird, ist sehr zu bedauern; ihre Aussprache könnte besser sein, ihre Stimmen und Gesangmethode sind befriedigend. Manfredi fand seiner schönen Stimme wegen den meisten Beifall. Zucchini mit einer schwachen Stimme singt besser. Besagte Virtuosi machten sich daher ziemlich Ehre in Ricci's Chiara di Rosenberg. Die neue Opera buffa und erste del Maestro *Alessandro Carcano, il Burbero benefico* betitelt, fiel ganz durch. Komponist ist ein hier ansässiger Mailänder und von Adel, hatte unter den Nichtadeligen eine starke Gegenpartei, und nicht die geringste Nachsicht. Den Schluss machte Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, von ihm selbst für die Colleoni, die Gualdi, Manfredini, Fontana und Zucchini eingerichtet und in die Szene gesetzt. Das Ergebniss von allen gegebenen vier Opern war nicht das erfreulichste.

Ein eigenes Supplement zum biesigen Amtsblatte Diario di Roma, No. 16, vom 23. Februar enthält im Wesentlichen Folgendes. „Die Kongregazion und Akademie der heil. Cäcilia feierte verwichenen 28. Januar den gewöhnlichen Jahrestag für ihre verstorbenen Mitglieder in der Kirche S. Carlo a' Catinari, wo die der Heiligen, ihrer Schutzpatronin, gewidmete Kapelle sich befindet. Da diese Akademie unlängst durch die Sorgfalt des Protektors, Kardinals Tosti, und des Primicerio Monsignor Giuseppe de' Marchesi Zacchia neues Leben erhielt, so gab sie bei dieser Gelegenheit einen Versuch der klassischsten Musiken *(un saggio delle più classiche musiche)*, woran der grösste Theil ihrer, sowohl ausübender als Ehrenmitglieder Theil nahmen. Zu diesem Zwecke wählte sie vor Allem die hochberühmte Trauermusik *(famigerata musica funebre)* des berühmten Wolfgang Gottlieb Mozart, die, wenn auch nicht neu für Rom, da sie schon für weil. den König Ferdinand 7., den Kardinal Weld und den französischen Botschafter De la Tour Mauburg gemacht worden ist, doch damals wegen der kleinen Kirchen, wo man sie vortrug, von Vielen nicht genossen werden konnte. Da man diesmal die Leitung des Ganzen dem Ehrenmitgliede Marchese Muti Papazurri anvertraute, so nahmen ungefähr 200, sowohl Dilettanten als Ausübende, an der Ausführung Theil, die auch vollkommen gelang und dem Verdienste dieser Wundermusik *(musica portentosa)* entsprach, die durch ihre tiefe Philosophie mit Recht von den Verständigen als eines

der Meisterstücke jenes erhabenen *(sommo)* Autors betrachtet wird. Da aber die Mozart'sche Komposizion kein Assoluzione *(sic)* hat, so wurde das von Jomelli, vor Alters Mitglied der Akademie, das ebenfalls viele musikalische Vorzüge besitzt, gemacht. Die Solostimmen sangen Tenor Lorenzo Salvi und Bassist Vito Dewitten, mit Meisterschaft und Ausdruck Mozart's unaussprechliche *(ineffabili)* Melodieen. Andere ausgezeichnete Sänger waren die Herren Angelini, Ciabatta, Fallar, Fidanza, Pinto, Ravalli, Ricardi und Santoni. Besonderes Lob verdienen auch die von dem Papste der Kongregazion gnädigst bewilligten Sänger der päpstlichen Kapelle, damit auch sie am Vortrage dieser Musik Theil nehmen möchten. Endlich verdienen noch die Zöglinge des Ospizio Apostolico und des Ospizio Degli Angeli alle Terme belobt zu werden. Sowohl Herr Orzelli als die übrigen 92 Individuen, welche das Orchester bildeten, wirkten so trefflich zusammen, dass sie das befriedigendste Zeuguiss ihrer Meisterschaft ablegten."

„So wurde denn Mozart's Musik in der, dem Gegenstand gemäss, eigens hierzu eingerichteten Kirche aufgeführt. Ausser den vornehmsten Mitgliedern der Gesellschaft, die um das Leichentuch *(coltre)* herumsassen, befand sich im Mittelpunkt der Kirche das diplomatische Corps, die Praelatur, so wie der römische und ausländische Adel. In eigenen Tribunen waren: Maria Christina, verwittwete Königin von Spanien, die Herzogin und Fürstin von Cambridge, der Fürst von Mecklenburg-Strelitz; im innern Chor des Kollegiums die Kardinale Tosti, Grimaldi, Fieschi; im andern äussern Chor die Infantin Maria Louisia Carlotta, Fürstin von Sachsen, Ehrenmitglied der Gesellschaft. Sonst war der Zulauf ganz ausserordentlich."

„Möge dies Beispiel der musikal. Akademie der heiligen Cäcilie, der ältesten, der sich Europa rühmen kann, Nachahmer finden in andern Akademien und Anstalten dieser göttlichen Kunst u. s. w."

Zum ewigen Andenken dieser musikalischen Aufführung werden nun die Namen Aller, die daran Theil nahmen, im Drucke bekannt gemacht.

Direktor: Herr Marchese Moti-Papazurri.

Soprani (die Herren) 12, Altisten (die Herren) 12, Tenore 28, Bassisten 38, zusammen 90. Violinen 38, Violen 14, Violoncellos 12, Kontrabässe 9, Flöten 2, Hoboen 4, Klarinetten 2, Hörner 4, Trompeten 2, kl. Trompete (?) (Trombino) 1, Posaunen 2, Serpent 1, Pauken 1, zusammen 94. Summa Summar. 184.

In diesem Verzeichnisse vermisst man Mozart's ursprünglich für's Requiem geschriebene Bassethörner, und findet dafür ganz andere, die er gar nicht dazu gebraucht. Jedenfalls ist es zum Erstaunen, wie dies himmlische Werk des himmlischen Meisters seit einem halben Jahrhundert, nämlich der Zeit seiner Entstehung, jahraus jahrein die Runde der gebildeten Welt macht. (Wie oft ist es nicht schon in Amerika gegeben worden!) Ja alle neueren berühmten Requiems grosser Meister, wie z. B. jenes von Winter und Cherubini, scheitern vor Mozart's, wie dies unlängst bei Napoleon's stattgefundener Todtenfeier in Paris nur zu auffallend der Fall war. Und doch schrieb Mozart dies Requiem so zu sagen mit einem Fusse im Grabe. Was würde sein Universal-Riesengenie nicht Alles noch geschaffen haben, hätte er das Alter eines Haydn erreicht! Hat er aber nicht für seine gar kurze Lebensexistenz gar viel geleistet? gränzt es nicht an's Fabelhafte das was er Alles in ihr geleistet?.... Heil dir Deutschland! Mozart allein macht dich unsterblich!

Dieselbe Accademia di Santa Cecilia hat unlängst die Königin von England und ihren Gemahl, den Prinzen Albert, zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Spoleto. Donizetti's „Roberto d'Evreux" fand eine *quasi* laue Aufnahme. Die brave Primadonna *Fanti* (Annunziata) war die beste. Ihrer Comprimaria Rosina Mori darf man vor der Hand wenigstens kein ungünstiges Prognostikon stellen. Tenor *Michelangelo Forti*, der sich sehr hübsch auf der Bühne ausnimmt, hat noch Manches für sein Fach zu lernen, und Bassist *Paolo Povigliotti* verdirbt wenig. Zur zweiten Oper gab man Bellini's „Sonnambula," die, versteht sich immer der Primadonna wegen, noch mehr gefiel; die übrigen Sänger zeigten sich in einem etwas günstigeren Lichte. Endlich gab man noch um die Hälfte Februar die zuckersüsse „Norma" mit einem Furore der Fanti in der Titelrolle.

Norcia (bei Spoleto). Mit unserer Sängergellschaft auf dem *Teatro della Fama* waren wir im Allgemeinen sehr zufrieden. Die Hauptrollen der beiden Opern „Elisir d'amore" und „Nina Pazza per amore" sangen die Primadonna *Rosina Bianchini* aus Jesi, der Tenor *Demetrio Lovredo*, der Buffo *Antonio Valeri* und Bassist *Cesare Tolomei* (zugleich Impresario.). Die grösste Zufriedenheit bezeigte man der Bianchini, welche den ersten Schritt in die Profession machte, wacker einherschritt und vielleicht was werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Doppelerklärung.

Im Bezug auf die Bekanntmachung der Redakzion in Nr. 11. S. 246.

Ueber den angeblichen Herrn *F. W. Kühnauer* in Berlin ist uns folgende Erklärung zugekommen, und zwar in einem Schreiben des Herrn *A. Wilh. v. Zuccalmaglio*, aus Köln vom 14. April datirt, dessen Bürgschaft wir nach unserer bestimmt ausgesprochenen Bedingung nicht unangezeigt lassen können:

„Da einige Zweifel entstanden ob die in No. 4. stehende Anzeige des Kommerschen Orgelwerks von dem in Berlin lebenden achtungswerthen Komponisten *Kühnau* herrühre, so sehe ich mich gedrungen zu erklären, dass ich sie geschrieben, dass ich mich wohl Kühnauer unterzeichnet, sowohl weil ich auf einer Kühnaue geboren als mir auch gerade dieser Pseudonym gefallen, ohne dass ich dabei an den berliner Künstler im mindesten gedacht hätte.

Friedrich Lützenkirchen, Organist in Schlebusch, im Kreise Solingen."

Uns gefällt das aber nicht. Wollen wir auch den Zufall, dass selbst die Vornamen F. W., blos mit Weglassung des J., an Herrn Kühnau in Berlin erinnern,

unbeachtet lassen: so ist doch die Pseudonymität, die sich auch auf den Wohnort erstreckt, etwas zu gross. War etwa der Hr. Organist Lützenkirchen aus Schlebusch, den wir erst jetzt dem Namen nach kennen lernen, im Januar, als er jenen Aufsatz schrieb, in Berlin? Das liesse sich schon ermitteln, wenn es nöthig wäre. Der Herr hat aber mit seiner keinem Menschen als ihm wohlgefälligen pseudonymen Einsendung wider alle Ordnung gehandelt. Weiss er nicht einmal, dass es wiederholt von uns zur Bedingung gemacht worden ist: *Jeder, der in uns. Bl. etwas einsendet, hat sich durchaus der Redakzion, die wissen muss, mit wem sie es zu thun hat, mit seinem wahren Namen zu nennen.* Wir könnten noch mehrere ziemlich triftige Fragen stellen, wenn es nicht gerathen wäre, die Sache ruhen zu lassen. Dabei erklären wir jedoch auf's Neue: Dergleichen Einsendungen sind für uns. Bl. schlechthin widerrechtlich. Sollten sie irgend Jemand noch einmal gelüsten, so werden wir nicht eher ruhen, bis wir der Sache vollkommen auf den Grund gekommen sind, und werden dem geehrten Publikum das Ergebniss bündig und in aller Schärfe bekannt machen. Solche Hilfe wollen wir gar nicht haben. Die Redakzion.

Todesfall.

Im März d. J. starb in Berlin der K. Kammermusikus *J. G. Eisold*, 62½ Jahre alt. Er war ein so ausgezeichneter Kontrabassist, dass er nicht selten das schon schwankende Orchester oder die unsicher gewordenen Sänger der Oper mit festem Strich und kräftig durchgreifendem Ton wieder in Ordnung brachte. Solche Kontrabassspieler sind aller Ehren werth, wenn sie auch keine Komponisten sind. Und so verdient der tüchtige Mann einen ehrenden Nachruf.

Feuilleton.

Die herzogl. Oldenburgische Regierung hat beschlossen, zu Eutin, dem Geburtsorte Karl Maria von Weber's, demselben eine Bronzestatue zu errichten und seine Werke auf Staatskosten in Kupfer stechen zu lassen, die Platten aber in der herzogl. Bibliothek aufzubewahren. Die Exemplare, prachtvoll ausgestattet, sollen nur in geringer Anzahl abgezogen werden und sind vorzüglich auch zu Geschenken für fremde Souveraine bestimmt.

Fünftes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 7. März). Pastoralsinfonie von Ludw. van Beethoven; — Grosse Szene aus Sacchini's Oedip auf Kolonos (Herr Alizard); — Fantasie für Fagott (Herr Willant); — Arie von Beethoven: Ah perfido! (Dem. Julian); — Ouverture zu Euryanthe (von K. M. v. Weber).

Ankündigungen.

☞ Hierzu der Ostermesse-Bericht 1841 von A. Diabelli & Comp. in Wien.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Mai. № 20. 1841.

August Alexander Klengel.

Les Avant-coureurs. Exercices pour le Piano, contenant XXIV Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues. Composés par *Aug. Alex. Klengel*, Premier Organiste de S. M. le Roi de Saxe. Proprieté de l'Auteur. Dresde, chez Guill. Paul (en commission). Pr. 2½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir wollen unsere Freude über das neue Hervortreten eines so hochgeschätzten, so lange schweigsamen Mannes, des letzten noch lebenden der drei Hauptschüler Clementi's, namentlich über das endliche Erscheinen des Vorläufers eines Werkes, das man in unserer der schöpferischen Fugenvirtuosität so fern stehenden Zeit kaum erwarten, ja kaum für möglich halten sollte, nicht mit vielen Worten ausdrücken. War es uns aber stets eine angenehme Pflicht, auf ausgezeichnete Werke das kunstsinnige Publikum aufmerksam zu machen, so wird sie uns diesmal zu einer zwiefach angenehmen, nicht blos weil das vorliegende Werk an und für sich zu den vorzüglichsten der Art von jedem Kunstverständigen gerechnet werden muss, sondern auch weil es als würdiger Vorgänger eines grösseren Werkes erscheint, das einzig in seiner Art steht und das nach Bach's Tode kaum mehr in solcher Vollkommenheit und gediegenen Schöne erhofft werden konnte. Der Vorläufer aber, der nun in's öffentliche Leben getreten ist, wird seinen Ruhm am Kräftigsten verkündigen, wie ihm selbst die eigene Ehre nicht entgehen kann.

Diese durchgehends zweistimmigen Kanons bewähren sich als echte Kunstwerke dergestalt und in jeder Hinsicht, dass sie im Doppelkontrapunktischen so wie im Aesthetischen als Muster stehen, die jedem Freund dieser gehaltschweren Komposizionsart die genussreichsten Stunden, Allen aber, die sich in dieser, meist aus zunehmender Bequemlichkeit nach und nach immer mehr vernachlässigten Kunst wieder fester setzen und durch zeitgemässe und meisterhafte Vorbilder belehren wollen, den grössten Vortheil bringen werden.

Nicht die leicht zu verfertigenden kanonischen Sätze, wie man sie zuweilen noch in unsern Opern findet, sind es, die unser Verfasser zu seiner Aufgabe gemacht hat, sondern eben jene ohne Vergleich kunstreicheren Verwebungen, die man jetzt und seit lange in der Regel aus guten, d. h. aus nicht guten Gründen ruhen lässt oder doch wenig zu schaffen versteht. Man findet hier lauter strenge Kanons in der Oktave, im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Septime und None; bald *per moto retto*, *contrario*, *retto e retrogrado*, *contrario e retrogrado*, *a rovescio e per moto contrario*, *per aumentazione*, *per diminuzione*, bald gemischt, bald ungemischt. Immer aber ist die Art der Führung genau bezeichnet, sowohl zum Anfange jedes Stückes als im Verlaufe desselben. Dies Alles muss nun denen, die sich an tüchtigen Mustern ihre Begriffe verlebendigen wollen, wie man es sollte, im hohen Grade erwünscht sein. Freilich muss die Erlernung der Regeln, die wir hier auseinander zu setzen nicht den entferntesten Beruf haben, vorausgegangen sein, wenn man zu einer hellern Einsicht über den Bau solcher Kunstwerke, wie sie uns hier gegeben werden, gelangen will. Dazu gibt es, ausser dem lebendigen Unterricht, Bücher. Zu den jetzt hinlänglich bekannten setzen wir nur noch eins, das, ich weiss nicht warum, weniger gekannt zu sein scheint und doch hierin besonders nützlich werden könnte, nämlich *A. André's* Lehrbuch der Tonsetzkunst. 2. Theil. Mit diesen nicht eben gar zu schwierigen, wenn auch nicht ohne Mühe zu erlangenden Kenntnissen ausgerüstet, die ein gebildeter Musiker sich jedoch gar nicht erlassen sollte, wird sich um solche Werke noch ein höherer Frühling ziehen, voll Duft und Farbenschmuck. Sebastian Bach wird dann noch viel reizender erscheinen und unsers Klengel's neueste Werke werden sich an die des Altmeisters reihen. Dann wird sie auch zuverlässig Niemand, der ein Künstler ist, entbehren wollen, wie sie jetzt schon keinem wahren Verehrer echter Kunst, der sie kennen zu lernen Gelegenheit hatte, fehlen werden.

Sind sie nun in formeller und kontrapunktischer Rücksicht im ausgezeichneten Grade empfehlungswerth, so muss sich diese Empfehlung noch ungemein steigern, wenn wir diesen Tonsätzen ohne alle Ausnahme nachrühmen können, dass sie auch, ja ganz vorzüglich, von Seiten der Erfindung, Haltung, Karakterfülle und überhaupt des ästhetischen Werthes wesentlich so hoch stehen, dass es ein Verlust für Jeden genannt werden müsste, der sie sich nicht anschaffen könnte, was doch hoffentlich nur sehr Wenigen begegnen wird. Ich habe diese Kanons alle, und alle mit dem lebhaftesten Vergnü-

gen gehört, nicht blos am Schreibtische gesehen. Werden sie gespielt, wie sie gespielt sein wollen, so ist der Eindruck so erquicklich, dass man zu glauben versucht wird, selbst dann, wenn man sie schon durchstudirt hatte, ganz frei erfundene und frei durchgeführte Karakterstücke der geschmackvollsten und lebenskräftigsten Art zu hören. Das ist eben der rechte Punkt des Meisterlichen, dass die Arbeit ganz verschwindet und ein Fantasiebild sich erhebt, das frisch und froh um unsere Sinne gaukelt und wohlthätig erwärmend sich in's Herz spielt. Dabei spricht jeder Satz etwas so Eigenthümliches, der innern Welt des Gefühls durchaus Angehöriges, in so selbständiger und dabei anspruchlos ungesuchter Weise aus, dass auch nicht eine einzige Nummer unter allen 24 ist, der nicht volle Karakterschönheit besonderer Art zugesprochen werden müsste. Und wie verschieden ist die Karakterschönheit! Nicht ein Kanon ist dem andern gleich. Hier herrscht das froh Bestimmte, fest Abgeschlossene, wie in No. 1, 3 u. s. w.; dort das Gebundene, als ob zwei Liebende sich neckend verfolgten (Es muss aber dann gespielt werden, wie es steht, nicht in der Erleichterung); dort umspielt uns die flüchtige Lust der hellen Stunde, wie in No. 4; und dennoch wird sie an Glanz und Reiz von No. 5 fast noch übertroffen; feurig ist No. 6; ausgezeichnet schön in seinen Verkürzungen der siebente Kanon; grossartig und einfach fliessend No. 8; äusserst angenehm No. 9; allerliebst No. 10; überaus herrlich in seiner Doppelgestalt, Bild und Gegenbild, No. 11, ein Satz, dessen äusserst kunstreiche Führung in den mannigfachsten doppelkontrapunktischen Bewegungen ihm kein Mensch anhören wird, so fliessend und inhaltsrund entwickelt sich die treffliche Gestalt; No. 12 sehr gefühlvoll; wahre Prachtstücke sind dagegen No. 13, 15 u. s. f. Sollten wir ja noch wählen, so würden wir noch No. 18 und 20 hervorheben: allein sie sind alle schön; besser also, man bevorzugt in der Beurtheilung nicht das Eine vor dem Andern zu sehr; das Ganze ist vortrefflich.

Dass nun solche in jeder Hinsicht gediegene Werke, nicht blos ihres karaktervollen Inhaltes, sondern auch selbst des mechanischen Spieles wegen, nicht für Anfänger, sondern für solche sind, die ihre erste Schule schon gemacht und sich im nicht zu geringen Grade sogar schon Unabhängigkeit beider Hände von einander erworben haben, versteht sich im Grunde von selbst. Man hat es hier nicht mit Uebungen gewöhnlicher, sondern höherer Art zu thun. Demnach sind sie für schon sicher stehende Pianofortespieler, ja für recht fertige, die sich bis zu meisterlicher Unabhängigkeit beider Hände und zu vollgehaltigem Ausdruck des äusserlich und innerlich Rhythmischen in zwei neben einander verschieden laufenden und zugleich eine Hand wie die andere gleichmässig beschäftigenden Partieen erheben und für das Schwierigste geschickt machen wollen. Das Werk wird daher nur auf dem Klavier und in der Notensammlung derer fehlen, denen das Gediegene sowohl im Vortrage als in der Komposizion gleichgiltig und denen am Genusse sinniger Tonsätze wenig gelegen ist. Und so hoffen wir, es bald recht weit verbreitet zu sehen zum Vortheile für die Kunst und für die Künstler.

Ist aber dieser Vorläufer schon der lebhaftesten Theilnahme aller Musikkenner und Musiklernenden werth, und wird ihm der Preis jedes wackern Kunstfreundes sicher nicht entgehen können: wie ausgezeichnet muss dann das Hauptwerk sein, auf das wir noch zu hoffen haben! Allerdings ist Jedes in seiner Art, was es sein soll, und folglich das vorliegende nicht weniger vollendet und meisterhaft an sich: dennoch muss das noch folgende Werk grossartiger sein, weil das erschienene eben nur jenes Vorläufer ist. — Ich kenne auch das Hauptwerk einem grossen Theile nach und kann von der Vortrefflichkeit und seltenen Güte desselben eben so im Voraus zeugen, wie es zuverlässig Alle ohne Unterschied mit mir thun werden, die einen Vorgeschmack davon zu erlangen so glücklich gewesen sind. Möge es recht bald nachfolgen; es hat uns überdies schon lange genug warten lassen! — Möge man aber vor allen Dingen sich nur dessen, was uns jetzt gegeben worden ist, so eifrig bedienen, als es rathsam und allen höher strebenden Kunstjüngern heilsam ist, damit der geehrte Verf. darin einen Antrieb finde, sein geschmackvolles grosses Fugenwerk nicht noch länger im Pulte ruhen zu lassen. Indessen sagen wir dem ausgezeichneten Künstler unsern besten Dank für seine herrliche Gabe und bezeigen ihm dafür nach Verdienst unsere öffentliche Verehrung.

Muzio Clementi

Douze Sonates pour le Pianoforte. Nouvelle Edition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. No. 1: Pr. 14 Ggr. No. 2: 10 Ggr. No. 3: 12 Ggr. No. 4: 12 Ggr. No. 5: 10 Ggr. No. 6: 14 Ggr. No. 7: 12 Ggr. No. 8: 8 Ggr. No. 9: 10 Ggr. No. 10: 8 Ggr. No. 11: 10 Ggr. No. 12: 10 Ggr.

Es freut uns, unmittelbar nach der Besprechung des teutschen Musterwerkes Klengel's, der mit Berger und Field aus Clementi's Schule hervorging, eine neue Ausgabe der Sonaten des auf Hebung des Pianofortespieles einflussreichen Italieners folgen lassen zu können. Dass es Clementi verstand, tüchtige Pianofortespieler zu bilden, hat die That auf leuchtende Art bewiesen. Die Mittel, die er dazu anwendete, müssen also doch nicht übel sein. Zu seiner Methode gehörten auch seine Komposizionen, und unter diesen, ausser seinem *Gradus ad Parnassum*, über welchen wir bald Einiges zu sprechen Gelegenheit haben werden, vorzüglich seine Sonaten. Können die Schönheiten und Erhebungen, die er dem Pianofortespiele geben half, der Natur der Sache nach nicht mehr neu, nicht mehr das Prächtigste und Glänzendste sein, wofür man sie sonst zu halten Ursache hatte, so werden sie sich doch immer noch durch die Natürlichkeit des Melodischen überhaupt, wie durch die dem Instrumente angemessene Nützlichkeit und Begründungsförderlichkeit der Passa-

gen und geregelten Rhythmen empfehlen, um so mehr, je überschwenglicher unsere Zeit in vielen Dingen zu ihrem Nachtheil geworden ist. Wer recht geschickt verziehen will, der gebe nur der Jugend, was sie nicht verarbeiten, nicht in sich, oder in ihren natürlichen Geist aufnehmen kann; damit wird er sie am Gründlichsten verschroben, verzerrt, aufgeblasen und brutal machen. Die Folgen solcher Verkehrtheit sind schon dagewesen und laufen noch immer herum. Man hat daher von manchen Seiten wenigstens reuevoll eingelenkt und anstatt berauschenden Weins, der wohl dem Manne, aber nicht dem Kinde gehört, gesunde Milch u. s. w. vorgezogen; hat daher zu den alten Meistern gegriffen und hat, so weit man es mit Ueberlegung und in Beziehung auf das Wesen der zu bildenden Jugendrichtung that, sicher sehr wohl daran gethan. Daher auch der neue Griff nach Clementi's Sonaten. Zu rezensiren haben wir sie nicht; das wäre unnütz. So viel steht aber fest: Sind die Werke Klengel's für Alle ohne Unterschied, die bereits ihre Schule des ersten Klavierspiels gemacht haben und sich nun zu höherer Vollendung des Technischen ihrer Kunst, verbunden mit höherer Innerlichkeit, empor arbeiten wollen, so sind diese neu aufgelegten Werke Clementi's für solche, die auf dem ersten Unterrichtswege einen guten Theil zurückgelegt, aber noch nicht bis zum Ende der Bahn gekommen sind, äusserst vortheilhaft und für manche, nicht zu seltene Geistesbeschaffenheit der Zöglinge unersetzlich. Jeder Lehrer des Pianofortespiels, der sie nicht beachten wollte, würde sich durch solche Gleichgiltigkeit gegen seine Pflicht nur als einen Mann zeigen, der sein Werk allein für seinen Beutel treibe, nichts darnach fragend ob er seinen Anempfohlenen nütze oder schade. Indem wir hoffen, auf solche Exempel nicht zu oft zu stossen, bleibt uns nichts übrig, als zu sagen, dass diese Sonaten sehr deutlich, schön und auf weisses, gutes Papier gedruckt worden sind, dass ihr Ankauf dadurch, dass jede einzelne Sonate für sich zu haben ist, sehr erleichtert wurde, und dass diese 12 neu aufgelegten Sonaten dieselben sind, welche die ältere Ausgabe im ersten Bande der Werke Clementi's brachte.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Duo Cantica quatuor vocibus cantanda, quae illustrissimae Academiae Berolinensi dedicat Alexis Lvoff. Op. 6. Berolini, sumtibus Schlesingeri.

Dieser geehrte und vielfach verdiente Mann ist unsern Lesern als ausgezeichneter Künstler hinlänglich bekannt; wir haben ihn als Komponisten und Violinvirtuosen mehrmals und ausführlich nach Gebühr und Recht gewürdigt, seinen überall, wo man ihn kennen zu lernen das Glück hatte, erlangten Ruhm bestätigt und seine Verdienste um die Kunst näher bestimmt. Es war eine überaus tüchtige und geschmackvolle Instrumentazion und Chorbearbeitung des Stabat mater von Pergolese, womit er sich zuerst rühmlich in die musikalische Welt einführte, deren Werth unsere Blätter zuerst öffentlich darlegten und verbreiteten. Sein russisches Volkslied und seine trefflichen Bravourviolinwerke mit Begleitung des Orchesters erhoben seine Ehre und stehen bei Jedermann in vorzüglicher Achtung. Hier empfangen wir von ihm zwei Kirchengesänge auf lateinische Textworte *alla capella*, welche der Berliner Singakademie, die bekanntlich jetzt unter Rungenhagen blüht, gewidmet sind. Man weiss, dass diese berühmte Singakademie den Herrn Verf. für dieses Zeichen wohlwollender Achtung zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt hat. Um so weniger werden andere Singvereine es aufschieben, sich selbst mit diesen beiden Gesängen durch eigene Aufführung näher bekannt zu machen, was auch stets das Rathsamste bleibt. Die Gesänge, in Partitur und Stimmen gedruckt, sind mottettenartig im kirchlichen, nicht schwer ausführbar und freier als die älteren der Art gehaltenen Style durchgesungen, mit rezitativähnlichen Zwischensätzen, die Schlüsse mehr oder minder fugirt, aber doch nicht in strengen Fugen behandelt. Da das Vierstimmige zuweilen vom Mehrstimmigen verstärkt wird, darf die Zahl der ausführenden Sänger wohl nicht unter 16 sein; desto besser, wenn es noch mehrere sind. Der lateinische Text ist zuweilen nach Cherubini's Vorgange so skandirt, dass wir uns an den Orten, wo es ohne Nachtheil der Musik möglich ist, und es ist fast überall möglich, eine Aenderung erlauben würden, die wir natürlich den Herren Musikdirektoren, in wie weit sie es nöthig finden sollten, zu überlassen haben. Aus diesen Andeutungen wird man ersehen, dass alter und neuer Styl in diesen Gesängen verbunden worden ist, wodurch sie den Sängern und den Hörern leicht nur noch lieber und eingänglicher werden dürften.

Vorwärts. Volkslied der Preussen, gedichtet von *Hoffmann*, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von *Ulrich*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 1/4 Thlr.

Der Text dieses starksinnigen Volksliedes ist von dem Herrn Geheimen Oberregierungsrath Hoffmann, voller Patriotismus. Dazu ist die Melodie und Harmonisirung desselben so einfach, dass sie sogleich anklingen und von Jedermann leicht nachgesungen werden kann. Da auch noch zu den ausgesetzten Stimmen eine Partitur gedruckt worden ist, so wird sich das Lied in Preussen bald allgemein machen, weil auch den geringsten Gesangkräften durch jeden Musikverständigen schnell nachgeholfen werden kann. Endlich ist auch noch für möglichste Verbreitung desselben durch einen besondern Abdruck für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in derselben Verlagshandlung gesorgt worden. Pr. 1/6 Thlr.

---

1. *Fünf Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass*, Op. 7. Pr. 1 Thlr., und
2. *Fünf dreistimmige Lieder für Sopran und Alt*, Op. 8. in Musik gesetzt von *Fr. Oelschläger*. Berlin, bei Trautwein. Pr. 7/12 Thlr.

No. 1. leitet mit einem schönen Geburtstagsgesange ein, voll Anmuth und poetischer Galanterie, fern von Ziererei. Der zweite Gesang, italienisch und teutsch, bittet manierlich um freundliche Aufnahme in dem warmen Herzen, das dem artig klopfenden Gaste sich wohl nicht zu spröde erweisen wird. Das dritte ist ein Liedchen von B.: „Neues Leben", etwas zu allgemein gehalten. 4. ein Volksspruch, ganz frisch und recht, nur zu kurz. 5. Ständchen, von B., sehr zärtlich und anziehend in liebliche Töne gebracht zum Wohlgefallen Vieler. Die Partitur zu den Auflegestimmen wird beiden Heften frommen.

Im achten Werkchen ist das Triolett von Giesebrecht schön gesungen; eben so das zweite, auch dem Gedichte nach; nicht minder das dritte Triolett. „Die Lerchen", von Uhland, ganz besonders schön. Das Lied von Lenau, Primula veris, gibt in seiner eignen tonrhythmischen Haltung den andern nichts nach. Und so wird denn die Sammlung den schönen Sängerinnen eine liebliche sein.

Teutsches Volkslied, gedichtet von *Karl Schiller*, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen oder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. von *Karl Stöppler*. Braunschweig, bei C. Weinholtz. Pr. 4 Gr.

Recht wacker in Dichtung und Ton, werth, dass man es beachte. Auf einem Bogen das vierstimmige ohne und das einstimmige mit Begleitung.

Friedrich der Grosse.

Ouverture zu dem italienischen Schäferspiel: „Il Re Pastore" von *Friedrich dem Grossen*. Mit einem Vorworte des Dr. *Preuss*, K. Professors der Geschichte. Partitur. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 2/3 Thlr.

Was die im August 1840 geschriebene Vorrede bringt, ist der Hauptsache nach: „Die wachsende Theilnahme an der historischen Vergangenheit führt uns immer reichlicher zu Jubiläen und Monumenten und dadurch zur Aufklärung der Geschichte. Als Friedrichs Thronbesteigungsfest uns entzückte, traten auch dessen musikalische Komposizionen aus ihrer Ferne hervor. Im grauen Kloster wurde diese Ouverture aufgeführt, welche sich in der Sammlung des Herrn Dehn befand. Das oben genannte Schäferspiel wurde den 3. Aug. 1747 in der Orangerie zu Charlottenburg vor dem ganzen Hofe aufgeführt, worin die berühmte Astrua zum ersten Male sang." Allerdings sind dergleichen Ausgaben Geschichtsfreunden wichtig und für Preussen doppelt. Wir haben schon im vorigen Jahrgange S. 462 Gelegenheit gehabt, das Nöthige über Friedrich des Grossen Musikliebe und über sein Komponiren zu erwähnen. Dahin verweisen wir nun, eine kurze Beschreibung dieser Ouverture beifügend:

Sie besteht aus einem Allegrosatze 4/4 D dur, marschähnlich gehalten. Zum Streichquartett blasen 2 Hörner und 2 Oboen, die letzten gewöhnlich mit den Violen, die auch oft unison oder in Terzen gehen, gleich; kurz, das Ganze äusserst einfach, aber nicht zu kurz (115 Takte lang) mit 5 Takte langem unisonen Schlusse. Diese Originalkomposizion wurde noch eingerichtet

2. Für Militärmusik. Partitur. Pr. 2/3 Thlr.

Bedeutend verstärkt. Es werden gebraucht Flauto terzo e Piccolo in F, Clarinetto in Es, Clarinetti in B, Oboi, Fagotti, Bassi, Corni in Es, Corni in B alto, Trombe in Es, Tromboni (3) und Tamburi. Alles zeitgemäss. Man hat auch noch 2 Ausgaben

3. Für Pianoforte zu 2 Händen. Preis 1/3 Thlr.

4. Zu 4 Händen. Preis 1/2 Thlr.

Beide spielen sich leicht. Jeder Ausgabe ist das Vorwort beigedruckt.

Patriotische Gesänge und Märsche für Preussen.

Das Königslied. Gedicht von Thiersch, für eine Solostimme mit Begleitung von 4 Männerstimmen in Musik gesetzt von *A. Neithardt*. Berlin, bei Trautwein. Pr. 1/4 Thlr.

Der Verfasser des Gedichts ist derselbe, dessen Volkslied: „Preussens Vaterland" sich in Preussen mit der Komposizion eben dieses Komponisten, der auch hier eine recht gute Melodie brachte, allgemein verbreitete. Wir glauben, es werde sich auch dieser Gesang, der einen hohen Bass vorzüglich in Anspruch nimmt, bald Bahn brechen. Auch für eine Stimme und Pianof. mit angehangenem Chor, gut. Preis 1/6 Thlr.

Der Preussen Losung. Gedicht von *H. v. Boyen*. In Musik gesetzt von *A. Neithardt*. Ebendaselbst. Für 4 Männerstimmen. Preis 1/4 Thlr.; für eine Stimme mit Begleitung des Pianof. Pr. 1/6 Thlr.

Der Dichter H. v. Boyen ist Staatsminister und General-Lieutenant. Wär' er's auch nicht, sein Gedicht, das Schwert, Licht und Recht als Losungsdrei singt, wäre dennoch schön. Die Komposizion ist angemessen, ein gutes Volkslied; auch für eine Stimme mit Pianof. wirksam. Das Beste aber thun die drei Dinge. Das Licht aber ist das grösste unter ihnen. Denn wo das Licht nicht ist, da bleibt auch nicht das Recht. Und wo diese zwei nicht sind, da hilft kein Schwert.

Drei Nazional-Lieder aus dem Festspiele: *Preussens 15r Oktober*, von Dr. *Karl Töpfer*. In Musik gesetzt und mit Begleitung des Pianof. eingerichtet vom Kapellmeister *Franz Gläser*. Ebendaselbst.

1. Das Lied vom alten Fritz, für eine Bassstimme. Preis 1/4 Thlr.

2. Arbeitslied, für eine Tenorstimme mit Männerchor ad lib. Pr. 1/6 Thlr.

3. Kokardenlied, für eine hohe Bassstimme mit Männerchor ad lib. Pr. 1/4 Thlr.

Das erste in Marschbewegung, patriotisch und gut. Das zweite wird freilich gewirkt haben, ist aber ein wenig an der Allgemeinheit des Inhalts matt, was vielleicht im Zusammenhange des Spiels und für diejenigen, die sich daran erinnern, gemildert oder auch wohl aufgehoben wird. Den Chor würden wir doch sehr ungern vermissen. Die Kokardenerklärung handelt von der preussischen. Sie müssen besser wissen, ob sie so recht zu Herzen geht. Uns ist das Lied vom alten Fritz das liebste unter den dreien.

---

1. *Huldigungsmarsch.* Zur Feier der Huldigung Sr. Maj. des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm des Vierten am 15. Oktober 1840, komponirt und für das Pianof. eingerichtet von *A. Neithardt.* Preis ⅙ Thlr.
2. *Huldigungsmarsch* u. s. w. von *F. C. Normann.* Op. 33. Preis ⅙ Thlr. Beide ebendaselbst.

Dass sich Herr Neithardt auf solche Märsche versteht, weiss man. Er hat aber diesmal noch einen recht guten Gedanken an den beiden Trio's des Marsches hervorleuchten lassen, der, eben am rechten Orte, sehr erfreulich eingeschlagen haben muss. Das erste Trio bringt ganz unerwartet: „Heil dir im Siegerkranz". Die ganze Melodie deutlich und durch Umwandlung in 4/4 Takt völlig marschmässig. Zum andern Trio wurde gewählt: „Ich bin ein Preusse" etc. — Auch der zweite Marsch des Herrn Normann ist der Sache angemessen.

Endlich ist noch ein Lied zu Ehren *Zelter's* zu erwähnen, betitelt:

Lied am Aufbauungstage des Weihnachtsmarktes in Berlin, von *Bornemann* und *Grell*, für 5 Stimmen (Solo oder Chor) mit Begleitung des Pianof. Ebendas. Preis ¼ Thlr.

Recht gut gespielt und gesungen in Art einer Singverein-Romanze, zu welcher Sopran, Alt, zwei Tenore und Bass nebst harfendem Pianof. verwendet sind. Man wird sich ihrer freuen. Zwei falsche as auf der zweiten Seite der Partitur mag man vor dem Gesange mit ♮ ansetzen, damit Alles gleich wohlklingt. Die ausgesetzten Stimmen sind der Partitur beigelegt, so dass es ohne irgend eine Unbequemlichkeit in jedem Gesangzirkel sogleich aufgeführt werden kann. —

Mit diesen patriotischen Komposizionen für Preussen vergleiche man die früher besprochenen, weit früher uns eingesendeten, auf S. 163 und 275 dieses Jahrganges.

Musikalische Fibel für das Pianoforte

oder 62 *Uebungen und* 62 *Uebungsstücke vom Leichten zum Schweren fortschreitend für den ersten Anfangs-Unterricht wie auch für den Selbstunterricht geschrieben von J. W. C. C. Sauerbrey.* Op. 18. Mannheim, bei K. F. Heckel. Heft 1: 14 Ggr.; Heft 2: 18 Ggr.; Heft 3. 14 Ggr.; Heft 4: 1 Thlr.

In der Vorbemerkung erinnert der Verf., er wisse zwar, dass jetzt an Uebungen für den ersten Anfänger kein Mangel sei, hoffe aber dennoch, dass die besseren Lehrer jedes neue Werk der Art, also auch das seine, berücksichtigen werden, der verschiedenen Talente und Verhältnisse wegen, die verschiedene Hilfsmittel verlangen. Diese Fibel ist vorzüglich für solche Schüler bestimmt, bei denen man nicht ohne Schaden über den ersten Anfang hinwegeilen kann. Dass der Verf. sie in solchen Fällen immer mit Vortheil brauchte, dass er sie auch für diejenigen, die keinen guten Lehrer haben können, sehr zweckmässig hält und dass man gleich anfangs die besten Lehrer nehmen, dann fleissig üben und zu guter Handhaltung Kalkbrenner's Handleiter oder Herz's Daktylion gebrauchen solle, dies sind die übrigen Vorbemerkungen. — Die Vorübungen sind gut, auch die Uebungsstückchen, und schreiten wirklich nicht zu schnell, dabei in gutem Wechsel, so weit er sich mit der Sache verträgt, vorwärts. Theils aber ist es unmöglich, solche Dinge von A bis zum Z zu beschreiben, theils unnütz; die Hauptsache ist, dass darauf aufmerksam gemacht wird und dass sie jeder Lehrer selbst ansehe, ob sie für ihn und für seine Schüler passen. Zur vorläufigen Uebersicht: das erste Heft enthält das Gewöhnliche; das zweite bringt zuerst die Durtonleiter durch eine Oktave, dann in Dezimen, Akkordschläge, Bindungen und Abziehungen der Töne, die A moll-Skala und etwas längere Uebungsstücke u. s. f. Die verschiedensten Tonarten folgen im 4. Hefte. Alles für mässige Kräfte erfahren zusammengestellt, so dass Uebungen und Uebungsstücke neben einander fortlaufen. Diese Beiträge für den Pianofortenunterricht sind also nicht zu vernachlässigen.

Lebensbilder

in einem Zyklus von Quartetten für 2 *Violinen, Viola und Violoncello komponirt von Herrmann Hirschbach.* 1 Quartett. Op. 1. Berlin, bei Ed. Bote u. G. Bock. Preis 1⅚ Thlr.

Der Titel ist anziehend genug und scheint auf die neueste Art der Erzählungsmusik hinzudeuten. Wahrscheinlich geben die aus Goethe's Faust auf dem Titelblatte mitgetheilten Verse die Grundgedanken dieser Tondichtung. Sie sind von einer Schlange umringelt, die sich in den Schwanz beisst. Der Inhalt ist: „Es möchte kein Hund so länger leben!" — „Ich grüsse dich, du einzige Phiole! Die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst." — Leider ist für das Werk nichts weiter zu thun, als sein Dasein weiter zu verbreiten, da man über ein Streichquartett namentlich solcher Art, das nur in Auflegestimmen ohne Partitur vor uns liegt, einen gerechten Spruch zu thun kaum hoffen kann. Die Liebhaber mögen es daher versuchen. Der Druck ist deutlich und nett. Haben wir erwünschte Gelegenheit, es einige

Male zu hören, soll mindesten der Eindruck, den es auf uns hervorbrachte, treulich berichtet werden.

Nachrichten.

Berlin, den 5. Mai 1841. Auch für den April-Bericht behalte ich die chronologische Ordnung bei, da die musikalischen Ereignisse sich fast täglich anhäuften. Am 1. vor. M. wurde als letztes Abonnements-Konzert Mendelssohn's Oratorium „Paulus“ von der Singakademie vorzüglich gelungen ausgeführt. Die trefflichen Chöre und Choräle machten auch diesmal den lebhaftesten Eindruck, und die Soli, vorzüglich des Tenors und Basses (Saulus und Paulus) wurden von den Herren *Mantius* und *Zschiesche* wahrhaft künstlerisch vorgetragen. Das ganze Werk bewährte sich auch diesmal als höchst werthvoll, wenn gleich der zweite Theil des Oratoriums, wegen mangelnder Steigerung des Interesse's der Dichtung und etwas gedehnter Ausführung der Chöre, in der Total-Wirkung dem ersten Theile nachsteht, dem z. B. die Erscheinung des Herrn und der prachtvolle Choral: „Wachet auf“! wie die Arie: „Jerusalem“ etc. ungemeines Interesse verleihen. — Weshalb hat uns der an Erfindung und Kenntniss reiche Tonsetzer nicht längst wieder mit einem neuen Werk dieser höchsten Gattung von Gesang-Musik bereichert? Einer günstigern Aufnahme, als die des Paulus allgemein gewesen ist, hat sich wohl nicht leicht eine Komposizion neuerer Zeit im ernsten Styl zu erfreuen gehabt! — Am 2. April war das dramatische Meisterwerk, Mozart's „Don Juan“ zur lange entbehrten Aufführung angesetzt, welche um so interessanter erschien, als Dem. *Carl* darin die Donna Anna als Gastrolle geben wollte, Frau v. *Fassmann* dagegen die Elvira übernommen hatte, und der Dem. *Schultze* die durch den Abgang der Dem. *Grünbaum* erledigte Rolle der Zerline zugetheilt war. Da es auch bekannt geworden war, dass der Hr. G.-M.-D. Spontini, wie gewöhnlich, die Aufführung dieser Oper leiten wolle (wie es heisst, um das Gerücht zu widerlegen, dass derselbe, seines vielbesprochenen Aufsatzes in der Leipziger Allgem. Zeitung und dem Hamburger Korrespondenten wegen, *ab officio* suspendirt sei), so war das k. Opernhaus an diesem Abende schon zeitig überfüllt und grosse Aufregung bemerkbar. Endlich trat Spontini in das Orchester und wurde auf seinem Gange nach dem Direkzionsplatz in der Mitte desselben sogleich mit Zeichen der Missbilligung empfangen, welche sich indess während der Ouverture zu einem solchen Lärm von Pochen, Klatschen, Pfeifen (!) und Hinausrufen steigerten, dass von der trefflichen Musik nicht ein Ton zu vernehmen war. Demungeachtet dirigirte S. scheinbar ruhig fort. Nun sollte die Introdukzion beginnen, und der Dirigent gab das gewöhnliche Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges. Dieser aber ging nicht in die Höhe, und da nun der Tumult in persönliche Thätlichkeiten auszuarten drohete, so verliess der, von Seiten der Intendanz und Polizeibehörde früher vergeblich gewarnte Künstler seinen Platz, plötzlich *unter* das Theater verschwindend. Der bereits anwesende MD. *Moeser* wurde als Dirigent mit Applaudissement empfangen, die Ouverture wiederholt verlangt, und nun die Vorstellung ohne weitere Störung fortgesetzt und beendigt. Doch war sowohl bei den Sängern, als Zuhörern, nach solcher Aufregung, eine Abspannung sehr erklärlich. Dennoch wurden die Arien der Donna Anna beifällig aufgenommen, da Dem. Carl solche recht rein und kräftig, nur nicht tief empfunden genug vortrug. Zur Elvira ist Frau von F. weniger geeignet; doch sang sie die schwere Partie, besonders die erste Arie, befriedigend. Ganz besonders schön wurde das Masken-Terzett im ersten Finale ausgeführt. Dem. Schultze stellte die Zerline anmuthig dar und hob die Ensemble's, z. B. das Sextett des 2. Akts, durch ihre volltönende Stimme; nur in den Arietten war der Vortrag nicht leicht graziös genug. Für den Don Juan haben wir keinen angemessenern Repräsentanten; nur müsste Leporello als tiefer Bass nothwendig durch Hrn. Zschiesche besetzt werden, so sicher und energisch dieser auch den Comthur als Geist im 2. Finale singt, der freilich schwer zu ersetzen ist. — Am 3. v. M. hatte der ausgezeichnete Flötist Herr KM. *With. Gabrielski* ein Konzert im Saale des k. Schauspielhauses veranstaltet, worin sich derselbe mit einem Konzertino eigner Komposizion, wie auch mit einem Adagio und Variazionen von grosser Schwierigkeit allein, im Verein mit dem KM. Herrn *Schramm* auch mit einem Adagio und Rondo für Oboe und Flöte, mit allgemeinem Beifall hören liess. Der schöne, zarte Ton und die seltene Kunstfertigkeit des längst anerkannten Virtuosen bewährte sich auf's Neue. In diesem Konzerte trug auch der k. Konzertmeister Herr *Hubert Ries* ein originell komponirtes Violin-Konzert (der philarmonischen Gesellschaft zu London gewidmet) von *F. David* mit Geschmack, rein, fertig und wirksam vor. Einige Gesänge wurden von Dem. *Aug. Löwe*, einer jungen Sängerin, Dem. *Karker* und Herrn *Bötticher* zur Ausfüllung vorgetragen. Auch Herr *C. Decker* liess uns zwei kleinere Pianoforte-Solo's von seiner Komposizion hören. — Im königl. Theater füllte die anziehende Vorstellung des Schillerschen Wilhelm Tell fortwährend das Opernhaus. Die Königsstädtische Bühne hat an Nestroy's „Talisman“ eine wahre Fundgrube für die Kasse ermittelt. Die witzige, unterhaltende Posse gewinnt durch *Beckmann's* natürliche Komik und *A. Müller's* ansprechende Lieder-Melodien neuen Reiz. — Am 5. v. M. hatte Herr MD. Moeser eine Gedächtnissfeier Beethoven's durch die gelungene Ausführung der 9. Sinfonie dieses Meisters (mit Ausnahme des letzten Satzes), des von August Möser in der Violin-Partie mit Ausdruck, fertig und belebt vorgetragenen Septett's für Streich- und Blasinstrumente, und endlich der feurigen Adur Sinfonie (No. 7.) veranstaltet, welche sehr zahlreich besucht war und Beethoven's Verehrer zu wahrer Begeisterung erhob. — Dem. *Carl* gab am 6., 11., und 14. v. M. nochmals

die Adine in Donizetti's „Liebestrank", Norma, und die Rezia in K. M. von Weber's Oberon, letztere besonders gelungen im Gesange (weniger in der Darstellung) der grossen Szene des zweiten Akt's: „Ozean" etc. Am 7. v. M. wurde Graun's „Tod Jesu", wie alljährlich in der Garnisonkirche von Herrn MD. Jul. Schneider, unter Mitwirkung der Dem. H. Schultze, wie der Herren Mantius und Zschiesche und seines Gesangs-Instituts, vorzüglich gelungen und mit überaus zahlreicher Theilnahme, ebenso dieselbe Passions-Kantate am Charfreitage in der Singakademie aufgeführt. Am 13. v. M. war zum Besten der Malmeneschen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt ein leider wenig besuchtes Konzert im Saale des k. Schauspielhauses veranstaltet, in welchem fast alle Sänger der k. Oper und sonstige Künstler mitwirkten. Unter den 13 Nummern des Programms zeichneten sich besonders aus: der Vortrag einer Pianofortepieçe von Hrn. *W. Taubert*, „die Najade" bezeichnet; ferner eine von Dem. H. Schultze gesungene italienische Arie, das Violinspiel des Herrn KM. *Henning*, Herrn *Wild's* Vortrag des „Erlkönig" von *Fr. Schubert*, eine von Herrn Zschiesche gesungene Bass-Arie aus Cherubini's Faniska, und das Sextett aus Don Juan. — An demselben Abende hatte auch Mad. *Leonhardt-Lyser* eine improvisatorische musikalische Soirée veranstaltet. Am 15. vor. M. kam endlich die zum Besten des Fons caritatis (Unterstützungs-Fonds für kranke Schullehrer) veranstaltete Gesangaufführung zu Stande, an welcher ein Männerchor von 116 Dilettanten und bei den Solovorträgen mehrere königliche Sänger Theil nahmen. Die Leitung hatte der Herr MD. *Wieprecht*, unter theilweiser Mitwirkung des Musik-Corps des k. Garde-Dragoner-Regiments mit Blechinstrumenten, übernommen, welches, wie der Gesangchor, sehr genau eingeübt war. 12 Nummern des Programms im ersten, und 8 im zweiten Theile, und darunter allein neun Komposizionen des Beckerschen Rheinliedes, waren doch des Guten fast zu viel, um so mehr, als nur zwei Instrumentalmusikstücke, die Ouverture zu Fernand Cortez auf 4 Pianoforte's von 8 Spielern vorgetragen, und eine von Herrn *C. Decker* gespielte Pianofortepieçe, beide Abtheilungen der Unterhaltung eröffneten, und die Hitze in dem sehr gefüllten Konzertsaale des k. Schauspielhauses fast unerträglich war. Unter den 80(?) gedruckten Komposizionen des Rheinliedes hätte, nach der Ansicht des Ref. wohl eine bessere Auswahl getroffen werden können. Das dem Armeemarsche Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm III. untergelegte Rheinlied machte eine imposante Wirkung. Demnächst sprachen am meisten die Komposizionen von *A. Schäffer* (ihrer Natürlichkeit wegen), von A. Zschiesche (für Basssolo mit Chor), und *E. Salleneuve*, auch das instrumentirte Rheinlied von *Krebs* (nur zu dramatisch gehalten) an. Den stärksten Applaus erhielten ein Husarenlied und „der Husar von Anno 1813" von *Hoffmann v. Fallersleben*, komponirt von *E. Richter*, „Held Friedrich" von *Firmenich* und *Kücken*, „Rheinweinlied der Soldaten" und „Husarenart" von Wieprecht, und „Blücher am Rhein" von *A. Kopisch*, komponirt von *C. G. Reissiger*. Eine angenehme Abwechselung gewährte die Deklamazion der Mad. *Peroni-Glasbrenner* und des Herrn *L. Schneider*. Das Königslied von *H. L.* und *J. P. Schmidt* bewirkte durch den starken Männerchor und die von dem Herrn M.-D. Wieprecht hinzugefügte Instrumentalbegleitung einen grossartigen Eindruck. Nur wurde der erste (für die hohe Stimme des Herrn Mantius ursprünglich gesetzte) Solotenor zu sehr durch die Blechinstrumente gedeckt. —

Nächst dem liessen sich auch hier die 40 Bergsänger aus den Pyrenäen zweimal im Theater mit ihren sogenannten Pastoral- und Nazionalgesängen, und einmal in der Garnisonkirche, jedesmal auf- und abmarschirend, unter Vortragung ihrer „heiligen" (?) Fahne im Ganzen mit Beifall hören, da die Neuheit ihrer Erscheinung anzog, manche ihrer Melodien recht originell sind, und das Verhallen der Stimmen am Schlusse jedes Gesanges eine angenehme Wirkung macht. Die wenig klangvollen Stimmen der Vorsänger, das grelle Forte und das Geschrei der Knaben im Sopran und Alt hat dagegen etwas widrig Monotones und konnte nur unschön befunden werden. Indess die pomphafte Ankündigung reizt! So war denn das Erstemal das k. Opernhaus gefüllt, die Kirche indess sehr spärlich besucht. Auch machen wir andre Ansprüche an geistliche Gesangmusik, als dass der Choral (?) des Moses, der Kindergesang, der Geisterchoral und zweistimmige Volkskanon solchen genügen konnte, wenn gleich die Präzision der Ausführung von so wenig kunstgebildeten Stimmen alle Anerkennung verdient. Das theatralische Aufmarschiren, Klingeln u. s. w. in der glänzend erleuchteten Kirche war indess der Würde des Orts nicht angemessen. Der königliche Hof wohnte übrigens den Aufführungen dieser Natursänger in Potsdam und hier bei. Dass die Orgel zu Anfang beider Theile des Kirchenkonzerts und nach jedem Gesange resp. prä- und postludirte (9 mal überhaupt), war eben auch nicht geeignet, die Monotonie der Unterhaltung zu beseitigen. Da wir einmal bei den Konzerten sind, so wollen wir antizipirend sogleich das von Herrn *Prume* im k. Operntheater gegebene Konzert erwähnen, welches diesmal sehr zahlreich besucht war. Der geniale Violinvirtuos liess uns darin neue interessante Komposizionen von seiner eignen Erfindung hören, und führte solche mit allen ihm zu Gebot stehenden Kunstmitteln gelungen aus. In dem grandiosen Konzert legte derselbe seine ungemeine Fertigkeit, guten Ton und gefühlvollen Vortrag (besonders im Adagio doloroso) wie den originellsten Humor im Rondo accarezzando dar. Das melodische Andante und Rondo fand auf's Neue vielen Beifall. In den Violinvariazionen, „Hommage à Paganini" bezeichnet, machte der Virtuos alle die auffallenden Kunst- und Effektmittel dieses Meisters der neuesten Violinschule geltend, und zeigte sich auch hierin wohlgeübt. — In diesem Konzert liess sich auch eine fremde Sängerin, Mad. *Pohlmann-Kressner* mit einer Szene aus Rossini's „Donna del lago" und in einem Duett aus dessen „Barbier von Sevilla" mit Herrn *Fischer* bei-

fällig hören. Die Stimme der nicht mehr jugendlichen Sängerin ist rein, im Umfange des Mezzoprans wohltönend, und nach guter Methode ausgebildet. — Es bleibt nun noch die musikalische Abendunterhaltung der Herren KM. *Zimmermann* und Theilnehmer zu erwähnen, welche am 17. v. M. im Saale des Hôtel de Russie statt fand, und worin vorzüglich ein trefflich ausgeführtes Nonett von Spohr durch seine gediegene Arbeit und kunstvolle Instrumentazion die Zuhörer erfreuete. Frau von Fassmann und Herr Zschiesche verschönten die Soirée durch den Vortrag baierscher Lieder, einer schottischen Romanze von C. Decker und eines Duetts aus der Oper Makbeth von *Chélard*. Ein junger Pianist, Hr. *Lührss* zeigte guten Anschlag und Fertigkeit im Vortrage Döhlerscher Bravourvariazionen. Die Herren Zimmermann und Lotze führten ein Duo concertant für Violin und Violoncell recht präzis und ansprechend aus. Im königl. Theater gab Dem. *Tuczeck* vom Wiener Hof-Opern-Theater die Giulietta in den Capuletti und Montecchi, die Prinzessin Isabelle in „Robert der Teufel" (2 mal), die Elvira in den „Puritanern", die Zerlina in „Fra Diavolo", und die Susanne in Mozart's „Hochzeit des Figaro" mit lebhaftem Beifall als Gastrollen. Die Sopranstimme der persönlich angenehmen, jungen Sängerin ist von vorzüglich reiner Intonazion, ungemein leicht ansprechend in der Höhe, nach guter Methode (im Wiener Gesang-Konservatorium) gleichmässig ausgebildet und biegsam, wenn gleich etwas spitz in den Mitteltönen. Zur natürlichen Darstellung zeigte Dem. T. besonders als Susanne dramatisches Talent. Zum Ersatz für den Verlust der Dem. Grünbaum ist diese Sängerin ganz geeignet, wenn ihre kunstmässige Ausbildung auch bis jetzt solche noch nicht völlig zu grösseren Gesangpartien qualifizirt. Für den Abgang der Dem. Sophie Löwe wären wir sonach immer noch nicht entschädigt; doch heisst es neuerdings, dass wir Mad. *Gentiluomo* und Dem. *Spatzer* gewinnen werden. — Dem. *Carl* wird ihre Gastrollen mit der Desdemona in Rossini's Otello schliessen. — Herr *Erl* vom Wiener Hof-Theater ist uns noch von früherer Zeit, als Mitglied der Königsstädter Bühne bekannt, hat sich indess seitdem im Vortrage, wie in dem Portament seiner von Natur volltönenden Tenorstimme und geschickter Benutzung des Falsett's in der (mitunter zu gewagten) Höhe bedeutend vervollkommnet. Nur stört mitunter einiger Nasal-Ton und die Aussprache. Dieser beifällig aufgenommene Gast debütirte im königl. Theater als Sever in „Norma", Robert der Teufel (2 mal), Lord Arthur in den „Puritanern" und Fra Diavolo, mehr im Gesange, als in der etwas ungewandten Darstellungsweise genügend, wenn gleich der zarte, ausdrucksvolle Gesang auch weniger, als der heroisch kräftige, deklamatorische Vortrag der Stimme des Sängers und seiner Methode zusagt. Otello wird sich für ihn wohl eignen. Die Partie des Romeo in den Capuletti war für Frau von Fassmann wegen der tiefern Stimmlage nicht geeignet, so ausdrucksvoll und edel auch ihr Vortrag war. — Im Königsstädtischen Theater hat Herr Wild seine Gastrollen mit dem Eleasar in Halévy's „Jüdin" mit lebhafter Theilnahme beschlossen, und Dem. *Hähnel*, zuletzt als Norma und Recha auftretend, ihre Urlaubsreise begonnen. Mit dem 1. Mai haben nun die, auf 3 Monat anberaumten Vorstellungen der italienischen Opern-Gesellschaft aus Turin auf letzterer Bühne mit der Aufführung der Lucrezia Borgia von Donizetti mit Beifall begonnen, worüber ich mir einen eignen Bericht vorbehalte. — Herr *Mantius* ist, von seiner Urlaubsreise nach Hamburg zurückgekehrt, im „Feen-See" im k. Theater aufgetreten, wird indess nächstens wieder nach München auf einige Zeit abreisen. Ueber eine noch hier anwesende Mezzo-Sopran-Sängerin, Mad. *Duflot-Maillard*, welche sich im königl. Theater als Konzertsängerin in Szenen von Donizetti, Rossini und Beethoven mit vielem Beifall hören liess, hoffe ich künftig berichten zu können, da ich dem Stiftungsfeste der älteren (Zelter'schen) Liedertafel beizuwohnen veranlasst war, welche sich hier (nebst Damen und Gästen) mit der Potsdammer Liedertafel, unter Direkzion der Herren Rungenhagen und Schärtlich, zu einem glänzenden Mittags-Gesang-Feste vereinigte. Zu den Toasten auf den König und das Vaterland wurde ein neues Preussenlied von C. Seidel gedichtet, nach der Melodie: „Heil Dir im Siegerkranz", „Der Preussen Ja" von C. F. Rungenhagen, und ein ansprechendes Lied von Schärtlich, später ein neuer Gesang: „Das Lurley-Lied" von Bornemann und Stümer, mit figurirtem Solo-Sopran und Chor von Brummstimmen, vorzüglich gut gesungen und mit lebhaftem Beifall aufgenommen, den auch mehrere Gesänge der Potsdammer Liedertafel, wie das schöne Lied: „An den Mond" von Streckfuss und Rungenhagen durch den zarten Vortrag des Hrn. Mantius, und ein kräftiges Basslied von Mahlmann und Wollanck: „Was ist's, das unsterbliche Geister entzückt?" durch den sonoren Gesang des Hrn. Böttieher fanden.

Dem Professor Ritter von Cornelius zu Ehren ist am 29. v. M. von den Mitgliedern der k. Akademie der Künste und den Kunstvereinen u. s. w. ein Festmahl mit Gesang veranstaltet worden, welchem Ref. als Nicht-Mitglied nicht beiwohnen konnte, da nur wenige Gäste zugelassen sind. — Heute, am Bettage, wird zum Besten des Spontini-Fonds (zur Unterstützung hilfsbedürftiger Theater-Mitglieder) im königlichen Opernhause Mozart's Es dur-Sinfonie und Händel's Oratorium Samson, unter Direkzion des Herrn Kapellmeisters Henning, ausgeführt werden, da Spontini's Untersuchungsangelegenheit noch nicht entschieden ist, und derselbe sich früher wohl nicht wieder persönlich Preis geben dürfte. Dass S. ein ihm kontraktmässig garantirtes, jährliches Benefiz-Konzert (wie es auch der verstorbene Kapellmeister B. A. Weber mehrere Jahre als pars salarii am Busstage, und Zelter die Passions-Musik von Graun am Charfreitage Seiten der Singakademie hatte) zu wohlthätigem Zwecke bestimmte, verdient jedenfalls ehrende Anerkennung, ohne weitere Berücksichtigung der Motive.

Potsdam, den 25. April. Im Laufe des verflossenen Jahres wurden wir nur selten mit Theatervorstel-

lungen erfreut, mit Opern gar nicht. Der einzige Genuss, den uns die Berliner Opernkräfte bereiteten, war die Aufführung des Mozart'schen Requiem, welche nicht lange nach dem Tode des Königs im neuen Palais Statt fand; sie war ausgezeichnet unter *Spontini's* Direkzion. *Ole Bull* veranstaltete auch hier ein Konzert, wenig besucht, aber stark im Beifall. Kammermusiker *Töpfer* hatte auch im vorigen Winter 2 Soiréen zu Stande gebracht, die uns viel Schönes brachten. Wir hörten die Sänger Mantius und Zschiesche und den Klaviervirtuosen Taubert. Im Februar gaben mehrere Mitglieder der Berliner Bühne ein Morgenkonzert zu wohlthätigem Zweck, worin unter Anderm verschiedenartige Volkslieder gesungen wurden, Mad. Crelinger mit ihren Töchtern Schillers Glocke deklamirte und Herr Konstantin Decker Klaviervariazionen spielte. Es herrschte im Saale eine so grimmige Kälte, dass ein grosser Theil des Publikums lange vor dem Schlusse schon wieder verschwunden war. — Wenn uns nun auch, wie aus dem Gesagten erhellt, von den Gästen nicht eben Ausserordentliches gebracht wurde, wie es in früheren Jahren geschah, so waren dagegen unsere einheimischen Künstler desto thätiger. Im Juni v. J. hatten sich unsere sämmtlichen Musikvirtuosen zur Aufführung des Requiem von Mozart zur Todtenfeier unsres Königs in der Garnisonkirche vereinigt. Der Eindruck war tief. Schade, dass man sich nicht öfter vereinigt! —

Die philharmonische Gesellschaft gab unter der Leitung des Hrn. Musikdirektor *Damcke* 18 Abonnementkonzerte, in welchen eine verständige Auswahl der besten neueren und älteren Komposizionen meist sehr gelungen ausgeführt wurde. An Sinfonien hörten wir: von Mozart in Es dur und G moll; von Haydn in C und D dur; von Beethoven die 3, 4, 5, 7, 8 und 9te, die letzte zum ersten Male und ohne den Schlusssatz; ferner 2 Sinfonien von Fr. Lachner in Es dur und D moll, die letzte hier neu — sie gefiel bei aller Länge, ihres grossen Melodienreichthums wegen; auch die Sinfonie von Fr. Schubert kam zur Aufführung und gefiel nicht allgemein. Man erkannte eigenthümliche Haltung, schöne Melodie und pikante Instrumentazion, allein die Länge ermüdete. Uebrigens hatte der Violinist Hr. Bertram Spohr's Reise nach Dresden und der sächsischen Schweiz für Orchester arrangirt, was einzelne gute Effekte hatte. Eine neue Ouverture pathétique von dem k. Hannoverschen Kammermusiker *Nicola* war ein grossartiges und prächtiges Tongemälde, wie es nur eine Meisterhand zu schaffen vermag. Eine zweite neue Ouverture zu Shakespeare's lustigen Weibern von Damcke zeigte in hübschen Melodien und tüchtiger Arbeit lebendigen Humor. Mendelssohns G moll-Konzert, welches uns unser eben genannter Musikdirektor vortrug, erhielt vielen Beifall; auch der Klarinettist Herr Meinberg aus Sondershausen und der Violinspieler Hr. Steffens gefielen sehr. Ein höheres Interesse erhielten diese Konzerte noch durch die Oratorien, welche unter Mitwirkung der Gesangsabtheilung der Gesellschaft sehr gelungen aufgeführt wurden. Man gab Haydn's Jahreszeiten, erst in einzelnen Theilen, später vollständig zum Besten des von der Gesellschaft gestifteten Bürgerrettungs-Institutes; Mozarts Requiem; die Geburt Jesu von Damcke; den ersten Theil der Schöpfung und die 7 Worte von Haydn. Dieses Komponisten Geburtstag wurde am 1. April durch ein Konzert gefeiert, was nur Werke seines Geistes brachte: Sinfonie in D dur; Gesangquartett „der Greis"; das Streichquartett über „Gott erhalte"; Quartett: „Du bist's, dem Ruhm"; den ersten Theil der Schöpfung. — Ausser diesen fand noch ein grosses Musikfest im Novbr. zur Nachfeier der Huldigung statt. Es war Hrn. Domcke gelungen, den grössten Theil der hiesigen Künstler, die ausgezeichnetsten Talente der Berliner k. Oper und Kapelle, so wie eine grosse Zahl von Sängern, namentlich viele Mitglieder der Berliner Singakademie zu vereinigen. Das Fest wurde mit des Königs Bewilligung im Schauspielhause gegeben; das Hauptwerk war Haydn's Schöpfung unter Damcke's Leitung, ausserordentlich gelungen. Die Soli wurden von den Damen Sophie und Auguste Löwe, den Herren Bader und Zschiesche meisterlich ausgeführt; das Orchester unter Anführung des Herrn Leopold Ganz löste seine Aufgabe vortrefflich. Die Eröffnung des Festes machten die *Spontini*'schen Komposizionen: Festmarsch, Domine, salvum fac regem, und Borussia, unter des Komponisten eigener Leitung. Das erste und letzte Stück ist allgemein bekannt; nur über das Domine, das nur bei der Huldigungsfeier im Dome zu Berlin aufgeführt worden war, einige Bemerkungen. Sp. erklärt selbst in einer Vorrede zum Werke, die künstlichen Formen des doppelten Kontrapunktes schienen ihm zum Ausdrucke bewegter Volksempfindungen weniger geeignet, wohl aber ein würdig freierer Styl für einen Gesang, den er Hymne des Preussischen Volkes am Huldigungstage benenne. In diesem Sinne ist es gehalten, ernst, feurig, schwunghaft und des Meisters vollkommen würdig. Es ist sechsstimmig (nicht real sechsstimmig) mit Begleitung der Orgel, Posaunen, Violoncelle und Kontrabässe geschrieben. Das kurze Instrumentalvorspiel ist überschrieben: Tumult des Volks, welches in grosser Menge der Kirche zuströmt. Hier wurde das Werk mit voller Instrumentalbegleitung, arrangirt von Damcke, gegeben, was ihm sehr zum Vortheil gereichte. Die Aufführung gelang, ungeachtet der grossen Schwierigkeiten, die das Werk namentlich dem Chore bietet, vollständig und brachte diesem neuen Erzeugnisse des bedeutenden Tonmeisters die allgemeinste Anerkennung.

Ausser der philharmonischen Gesellschaft besteht hier noch ein musikalisches Institut, der Gesangverein für klassische Musik, unter Hrn. *Huth's* Leitung; er entstand vor noch nicht einem Jahre durch den Zusammentritt des lange bestandenen Gesangvereins unter *Schärtlich* und des Opernvereins. Von ihnen wurden diesen Winter 2 öffentliche Aufführungen mit Pianofortebegleitung gegeben: Huth's Oper Genovefa, ein Theil des Paulus von Mendelssohn, und einzelne Stücke. Die Einlasskarten wurden unentgeltlich vertheilt. Es vereinigt schöne Kräfte und ist etwas von ihm zu hoffen.

Unsere Liedertafel, unter Hrn. Schärtlich's Leitung,

gibt keine öffentlichen Produkzionen. — Vor einigen Tagen waren auch die pyrenäischen Gebirgssänger hier und gaben ihr Konzert, gefielen aber nicht. Nur die Leistungen des jungen Violinspielers Aug. Möser, welcher Variazionen von Lipinski vortrug, und des Akzessisten der k. Kapelle Hrn. Schubert, welcher ein Klarinettsolo von Rummel vortrug, konnten mit Recht auf Kunstwerth Anspruch machen.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Dem *Josephstädter Theater* ward neuerdings ein doppelter Glückswurf beschieden: *a)* „Der Teuxel und seine Grossmutter“, oder: „Der Contract mit der Unterwelt“, Zauberposse, als komische Nachbildung des gleichnamigen Ballets; und: *b)* „Wastl“, oder: „die böhmischen Amazonen“, Lokal-Parodie der tragischen Oper: „Wlasta.“ — Von beiden ist Herr *von Toldt* Verfasser, ohne jedoch eigentlich auf Dichterruhm Anspruch machen zu wollen; denn er hat sich selbst freiwillig subordinirt, gleichsam blos den Kanevas entworfen und die Aufgabe gestellt: 1) den lustigen Figuren Spielraum zur Entfaltung ihres individuellen Humors zu bereiten, eben sowohl in Bonmots-reichen Dialogen als in pikanten Strophenliedern, deren Folie die Persiflage von Modethorheiten, lächerlichen Sitten u. s. f. bildet; — 2) Situazionen und Szenerien zu erspekuliren, wo überraschende Tableaux, pittoreske Gruppirungen, imposante Evoluzionen, Sinn bestechende Tänze etc. etc. sich anbringen lassen; 3) endlich den Impresar anzufeuern, dass er mit einem tiefen Griffe einige Tausende aus der Tasche holt, um Kapital sammt hundertfachen Zinsen ganz gemächlich und wohlgemuth wieder einstreichen zu mögen. Das war auch diesmal wirklich der Fall, und es kostete schlechterdings kein Kopfzerbrechen, um die Vorstellung für den folgenden Abend zu bestimmen, da Logen und Sperrsitze jedesmal schon im Voraus pränotirt, durch doppelte Rollenbesetzung aber zufällige Hemmungen beseitigt und vielmehr mit diesen Alternativen ein neuer Reiz erzielt wurde. So unbedeutend nun an und für sich der Stoff, so flüchtig selbst dessen Ausarbeitung genannt werden muss, so übertrifft der szenische Prunk dagegen alles bisher noch Gesehene, und was an überraschenden Momenten der Schaulust geboten wird, lässt den Geist gar nicht einmal zum Denken kommen. *Proch* sorgte bei Ersterwähntem, *Till* zu Letzterem nach besten Kräften für einen interessanten Ohrenschmaus; Mad. *Thomae* und *Löffler*, die Herren *Weiss*, *Baptist*, *Just* und *Feichtinger* liessen ihrer unversiegbar heitern Laune den Zügel schiessen, und das Total-Ensemble erhob sich zu einer, in so beschränktem Raume kaum möglich denkbaren Grossartigkeit. Ob übrigens der wackere, in jeder Hinsicht äusserst liberale Direktor *Pokorny* auch klug handelt, ein nacktes Skelett in fürstlich prachtvolle Gewänder zu hüllen, so dass der einzige, reelle Werth in der kostbaren Drapperie zu suchen, ist allerdings eine Streitfrage. Wie war es denn einst unter Graf *Palffy's* splendider Entreprise, wo im Theater an der Wien die Kinderballete und biblischen Dramen den Kulminazionspunkt szenischen Schmuckes erreichten, bis endlich doch zuletzt der Faden ausging, und das übersättigte Publikum nimmer zu befriedigende Anforderungen zu stellen begann? — An den paar zu Benefizen bestimmten Abenden wurde eingeschaltet: „Roth, braun und blond,“ oder: „Die drei Wittfrauen,“ Posse, nach dem französischen Vaudeville: Bonaventure, Musik von Kapellmeister *Binder*; gefiel, aber kam, um bleibend zu fussen, etwas gar zu spät, da Nestroy das nämliche Sujet zum „Talisman“ benützte, und den effektvollen Schlussakt neu dazu erfand; wogegen die Katastrophe des Originals an Längen und Unwahrscheinlichkeiten laborirt. Die komischen Gesangpieçen sind recht hübsch, und mehrere derselben wurden da capo verlangt. — Ein sogenanntes Lebensgemälde: „Jung lustig, im Alter traurig,“ oder: „Die Folgen der Erziehung“, angeblich von Herrn *Wallis*, erregte allgemeines Missfallen, und ist ohne Einen gesunden Gedanken, schlechterdings kein Vorwurf für die Kritik. Kapellmeister *Suppè's* Musik trägt die allerfrappanteste Familienähnlichkeit mit *Donizetti* und Konsorten; ganze Phrasen, Kabaletten und Stretto's finden Note für Note, sammt allen zuständigen Fiorituren, mit dem completten Instrumentallärm von Blech- und Kalbfellmassen, darin abgeschrieben sich vor, und man brauchte blos italienische Worte zu unterlegen, um die Täuschung zu vervollständigen. Das passt nun freilich zu den trivialen Spässen, und für solche, an Walzer-Rythmen gewohnte Kehlen, wie die Faust auf's Auge; dennoch wurde am ersten Abend tüchtig applaudirt, denn der debütirende Komponist soll, dem Vernehmen nach, früher Studiosus Medicinae gewesen sein und genoss sofort der Protekzion der in corpore anwesenden Fakultät. Das nächstemal indessen erlosch die künstlich erregte Flamme von selbst, und keine Christenseele gedenkt mehr der prekären Existenz eines dramatisch-musikalischen Popanzes.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1840/1841, *bis ult. April.* I. Die Deutschische Konzert-Gesellschaft (Herr Professor *A. Kahlert* als Vorstand) veranstaltete auch diesmal 12 Konzerte im Redouten-Saale und zwar unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Musik-Direktor *A. Schnabel*.

Folgende Sinfonien kamen zur Aufführung: L. Spohr (Nr. 1. Es dur). Mozart C dur. Haydn Es dur. Beethoven D dur, eroica, und C moll. Feska Es dur. Kalliwoda F moll. A. Hesse Nr. 5, C moll. Neu waren: 1) L. Spohr No. 5, C moll. 2) Ernst Köhler No. 2, D dur, und E. Scholz (Kapellmeister beim Fürsten Hohenlohe in Schlawentschütz) No. 1 in D dur.

Ouverturen: Moscheles zu „Schillers Jungfrau von Orleans“. Cherubini „Wasserträger“. Mendelssohn-Bartholdy „Hebriden“, „Meeresstille und glückliche Fahrt.“ L. Spohr. Beethoven „Leonore.“ W. Berner. Catel „Semiramis.“ Neu waren: Verhulst H moll und A. Hesse No. 5 aus C dur.

Konzertirende Sachen für Klavier: Hr. Ober-Organist *Köhler* spielte: Beethovens C moll und Es dur Konzert. Ferner: Konzert-Variazionen mit Orchester über ein Thema aus „Robert der Teufel" von A. Henselt, und Souvenir d'Amitié von A. Dreischock. Herr Ober-Organist *Hesse*: G dur Konzert von Beethoven und 2 Notturno's von A. Henselt. Hr. Musiklehrer *Schnabel*: C moll Konzert von Herz. Hr. Musiklehrer *Philipp*: C moll Konzert von Mozart. *Gustav Klose* (talentvoller Klavier- und Orgelschüler von Köhler) das D moll Konzert (No. 1) von Kalkbrenner. Hr. Referend. *Guhrauer* (Schüler von Hrn. Fr. Wolf) das G moll Konzert von Mendelssohn-Bartholdy.

Für Violine: *Eduard Mollenhauer* aus Erfurt spielte: Komposizionen von Kalliwoda. Hr. *P. Lüstner*: L. Spohrs Konzert „Sonst und Jetzt" (neu), Variazionen von Ghys und Spohrs D moll Konzert. Hr. *Kretschmar* aus Görlitz (Schüler von Schubert in Dresden) Fantasie von Schubert. Hr. Konzertmeister *Schön*: Fantasie und Variazionen eigner Komposizion (neu).

Für Violoncello: Hr. Musiklehrer *Klingenberg* (Schüler von Kummer in Dresden) Konzert v. Kummer.

Für Klarinette: Hr. Musiklehrer *Wolf*: Konzert von Bärmann und Crusel.

Für Oboe: Hr. Kammermusikus *Kurka* aus Schlawentschütz: Fantasie von Panny.

Für Flöte: Hr. Referend. *Tschiedel*: Fantasie von Kummer.

Gesänge (Szenen, Lieder) wurden durch Gefälligkeit ausgezeichneter Dilettanten, auch der Theater-Mitglieder vorgetragen.

II. Der akademische musik. Verein unter seinem erwähnten Direktor Hr. Candid. theol. *Philipp* eröffnete 5 Konzerte. Aufgeführt wurden:

Ouverturen von Beethoven: „Fidelio" (E dur) und „Egmont; von F. Böhm, A. Hesse, Lobe, Seidelmann.

Konzertirende Sachen *für Klavier* spielten: Herr Refer. *Guhrauer*: Hugenotten-Fantasie von Thalberg. Hr. *C. Weckert*: Konzertstück von M. v. Weber. Hr. Musiklehrer *Philipp* mit seinem Schüler *Ergmann*: Variazionen von Herz für 2 Pianoforte.

Für Violine: Hr. *Lüstner*: Komposizionen von Beriot und Ghys.

Für Violoncello: Hr. *Klingenberg*: von Kummer und eigne Komposizion.

Kräftige Männergesänge wurden aufgeführt: Motette von Schneider „Jehovah dir"; Motette „Der Herr ist meine Zuversicht" von E. Köhler. *Chöre aus Opern*: „Virginia" von Seidelmann; „Hugenotten" von Meyerbeer; „Norma" von Bellini; „Belagerung von Korinth" von Rossini; „Fürstenwall" von Philipp. — 4stimmige Lieder ohne Begleitung von Mendelssohn, Ernemann, Lenz, Reissiger, Richter, Philipp und Panny.

Sehr bemerkenswerth war in dem letzten Konzert das Melodram: Entre-Akt zu Goethe's Egmont (mit Deklamazion nach Mosengeil). Die geistreiche Komposizion des Altmeisters erquickte und ergötzte die Zuhörenden und Mitwirkenden.

(Fortsetzung folgt.)

Fulda. Am 26. April feierte hier die Tonkunst ein herrliches Fest. Wir hatten das Vergnügen, Herrn *Aloys Schmitt* aus Frankfurt a. M. zu hören und ihn als Komponisten und Virtuosen zu bewundern. Alle Komposizionen, die in diesem seltenen Konzert zur Aufführung kamen, waren von dem Meister (mit Ausnahme zweier von Fräulein *M. Osterwald* vorgetragenen Gesangnummern) und erhielten sämmtlich den lebhaftesten, allgemeinen und wohlverdienten Beifall; nicht minder sein perlendes und seelenvolles Pianofortespiel, das Keinen ohne Bewunderung und innere Bewegung lassen kann. Wir hörten eine seiner noch ungedruckten Sinfonieen, seine Ouverture zu der dreiaktigen Oper: der Doppelprozess, ein grosses, zur Gedächtnissfeier des Regierungsjubiläum des vorigen Königs von Baiern komponirtes Pianoforte-Konzert, seine Erinnerungen an John Field, und eine freie Fantasie. Es ist unmöglich, zu entscheiden, ob der vortreffliche Mann als Virtuos oder als Komponist höher steht. Wir wünschen nur recht Vielen einen solchen Genuss, wie er uns durch den Meister bereitet wurde, für welchen wir unsern Dank öffentlich auszusprechen nicht verfehlen wollen.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Osimo. Margarita *Polidori*, Tenor *Luigi Gaudeani*, Bassisten *Giovanni Lauri* und *Santino Galli* (eigentlich Bariton) waren unser Sängerschatz; zwei Donizettische Opern: „Lucia di Lammermoor" und „Marino Faliero" die beiden kostbaren Diamanten, von denen Marino Faliero, für dies Theater ganz neu, die Palme davon trug. Die Ursache hiervon — sagt ein kleinwinziges Journälchen — ist folgende: die Musik ist voll Feuer und Leidenschaft, gelehrt, neu, brillant, mannigfaltig, robust; nun die Sänger, darunter unser Landsmann *Galli*, zum erstenmal die Bühne in der Rolle des Israele betretend, wetteiferte, um alle Zuhörer zu fanatisiren, klatschen und weinen zu machen; bei einem eingelegten Stücke aus Mercadante's Normanni zerplatzte auf einmal ein Vesuv von Beifall und machte das ganze Haus beben.

Ancona. Eine Krankheit, welche die Prima Donna Assunta *Balelli* vor dem Eintritte der Stagione befiel, von der sie sich nicht ganz erholt, und das geringe Kaliber der übrigen ganz wenig bekannten Sänger (Tenor *Francesco Nocelli*, Buffo *Paolo Franchi* und Bassist *Nicola Monaldi*) war Schuld, dass Ricci's „Chi dura vince" anfangs ganz durchfiel; in der Folge nahm das Ungemach etwas ab und die Oper ging besser. Donizetti's „Esiliati in Siberia" mit der Prima Donna *Maria Luigia De Vecchj* schien noch besser zu gehen. Die befangene De Vecchj erhielt Aufmunterung; Herr Monaldi gab mit seiner klangvollen Stimme den wilden Karakter des reuigen Iwan ehrenvoll, der Buffo ging

mit in der kleinen Rolle des Kuriers Michele, und der Tenor wurde geduldet, auf italienisch = compatito.

Perugia. Am hiesigen Teatro del Pavone zeigten sich starke Wolken, die zu zerstreuen ein grosser Stern nöthig war, und dieser Stern ward gefunden. *Emilia Hallez*, die vorjährige gefährliche Rivalin der *Pixis* zu Palermo, gab hier die Norma mit einer kristallhellen Stimme, mit Kunst und Gefühl, wie man es nur von einer erfahrnen guten Sängerin erwarten konnte. Ihr Vortrag elektrisirte ihre Kollegen, die *Fabbri*, den Tenor *Montanari*, den Bassisten *Frizzi*, und die Oper erregte natürlicherweise Enthusiasmus. In dem Benefiz der Hallez wurde die Künstlerin mit den bei solcher Gelegenheit in diesem Lande üblichen Ehrenbezeigungen überschüttet. Die hiesige Accademia del Casino liess ihr zu Ehren sogar eine goldene Medaille prägen mit der Ueberschrift: *A te del bello italo canto animatrice vera la Perugina Accademia del Casino.*

Terni. Hier wurde erst am 2. Januar die Stagione mit Donizetti's „Gemma di Vergy" eröffnet, worin die Prima Donna *Zacconi*, Comprimaria *Augusta Siepi*, Tenor *Giuseppe Mori* und Basssist *Giulio Brutti* wirkten. Die Oper gefiel, die Zacconi und Mori trugen die erste, Brutti die zweite Palme, und die Siepi gar nichts davon, weil sie = 0.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Bei der tiefer als sonst gewöhnlich anbefohlenen Grundgrabung zum Denkmal Mozarts in Salzburg stiess man zuerst auf ein altes Strassenpflaster und in einer Tiefe von etwas mehr als 6 Fuss auf einen vortrefflichen altrömischen Mosaikboden, der den Zeiten Augustus' anzugehören scheint. Indem man die Ausgrabung fortzusetzen beschloss, wird wahrscheinlich die Errichtung des Monuments bis zum September dieses Jahres nicht vollendet werden können.

Der Minister der Aufklärung in Petersburg, Hr. v. Uwaroff, an welchen sich Hr. Adolph Henselt des Nachdrucks seiner beiden der Kaiserin gewidmeten Nocturnes und seines Air russe (Op. 13) wegen gewendet hatte, richtete an den Grafen von Benkendorf, Minister der Polizei, folgenden auch uns merkwürdigen Brief: „Herr Henselt hat sich wegen Nachdrucks eines musikalischen Werks an mich gewendet; leider gibt es kein besonderes Gesetz in dieser Beziehung, ich glaube jedoch, dass, bis der Gesetzentwurf, den ich dem Reichs-Rath vorzulegen gesonnen bin, ausgearbeitet sein wird, der Fall des Hrn. Henselt, wie der des Hrn. Adam, bei Ermangelung eines speziellen Gesetzes als direkte Verletzung des Eigenthums-Gesetzes betrachtet werden kann, denn das Stehlen eines Musikstücks ist eben sowohl verboten, wie das Stehlen eines Stückes Tuch oder Leinwand, und wenn aus diesem Gesichtspunkte der Nachdruck nicht gerichtlich verfolgt wird, so kann und muss ihn wenigstens eine polizeiliche Rüge treffen. Indem ich Hrn. Henselt diese Zeilen übersandte, habe ich ihm versprochen, Ihnen, mein theurer Kollege, meine Meinung über diesen Punkt mitzutheilen; ich wünsche, dass Ihnen dieselbe hinlänglich begründet erscheinen mag, um sofort die Beschlagnahme des erwähnten Nachdrucks zu befehlen. Ich für meinen Theil hege nicht den leisesten Zweifel, dass dies Verfahren der strengsten Gerechtigkeit und Logik völlig angemessen ist. Ich will nur noch hinzufügen, dass das künftige Gesetz nothwendig ist, um die Züchtigung des Schuldigen und die Entschädigung des Betheiligten, aber keineswegs um die Beschaffenheit der That festzustellen, die nie etwas Anderes ist und sein kann, als ein offenbares Verbrechen gegen das Eigenthum."

Bei der Taufe des dreijährigen Prinzen, Grafen von Paris, führte Hr. Habeneck mit dem Orchester des Konservatoriums, während der Messelesung, eine für diesen Zweck eigens von Herrn Elwart komponirte Musik auf, welcher man Schönheiten zugesteht, doch den Gebrauch der türkischen Trommel und der dazu gehörigen Instrumente zu opernmässig, für die Kirche unpassend findet. Nach der Messe wurde ein Te Deum, gleichfalls von Elwart komponirt, gesungen.

Anton Philipp Heinrich, Komponist, von dessen merkwürdigen Schicksalen wir 1836 S. 102 manches Authentisches mittheilten, lebt jetzt wieder in New-York. Einer seiner Freunde ist entschlossen, Skizzen aus *Heinrichs* Leben, bis in die neueste Zeit reichend, herauszugeben. Sie werden Vielen erwünscht sein, Alle aber anziehend unterhalten.

Die *Kathedrale von Lyon* hatte bis jetzt noch *keine Orgel*; der dortige Erzbischof, Herr von Bonald, hat es endlich durchgesetzt, dass nun welche angeschafft werden sollen.

In Frankfurt am Main ist eine neue Oper, Namens: Domenico Baldi von einem jungen Tondichter *Neeb* mit grossem Beifalle aufgeführt worden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Mai. № 21. 1841.

Orgelbau.

Die Frage in No. 13 dieser geehrten Schrift: *16füssige Prinzipale in den Orgeln* betreffend, von meinem lieben Freunde, Herrn D. *Rebs*, aufgeworfen, gibt mir Gelegenheit, meine schon oft mündlich geäusserte Meinung über diesen Gegenstand öffentlich auszusprechen.

In meiner nun 33jährigen Praxis als Organist ist mir auch nicht ein einziges Prinzipal 16 F. im Man. vorgekommen, das vom tiefsten bis zum höchsten Ton eine verhältnissmässige gleiche Stärke gehabt hat. Bei allen, die ich kennen lernte, nahm ich in der untersten Oktave zur Hälfte einen kaum hörbaren Ton wahr; gewöhnlich fing der volle, männliche Ton erst beim gr. fis, g, oder gis an; die darunter liegenden Töne waren immer nur ein matter, kraftloser Hauch. Der Grund hiervon ist kein anderer, als der Mangel des zur vollen Ansprache dieser grossen Pfeifen nöthigen Windes, welchen die andern 8-, 4- und 2füssigen Stimmen, die zugleich mit erklingen müssen, in Anspruch nehmen.

Ein 16füssiges Prinzipal ist demnach eine blose Zierde, und der Nutzen wiegt die grossen Kosten keineswegs auf, die eine solche Stimme erfordert. — Wenn man annimmt, dass die tiefste Pfeife, gr. C, allein schon ziemlich 2 Zentner Zinn erfordert, wenn sie nicht zusammensinken soll, und man den Zentner zu 30 Rthlr. berechnet, wozu dann noch das Arbeitslohn kommt, so kostet das tiefe C allein schon nahe an 80 Rthlr. Hieraus lässt sich nun der Preis des ganzen Registers berechnen. Und was hat man hinsichtlich des Tons gewonnen?

Ich stimme also ganz der Meinung des Einsenders jener Frage bei, dass es weit gerathener und nutzbarer ist, dafür einen 16füssigen Prinzipalbass von Zinn zu bauen (wie dies in der grossen Merseburger Domorgel der Fall ist) und überhaupt bei Erbauung eines grossen Orgelwerkes, wo es der Raum in der Breite gestattet, die Bassladen vorne in den Prospekt auf die Flügel zu legen und dieselben hinten und vorne mit Ventilen zu versehen, um sattsam Windzufluss zu erhalten (wie in der Merseb. Domorgel). Ein Werk, das die Bässe auf den Flügeln vorn im Prospekt hat, gibt dann natürlich einen kräftigeren Ton, hat eine mächtigere imposantere Stärke, als eines, in dem die Bässe hinten im Werke, vielleicht in der Mauer versteckt stehen. Soll aber nun einmal durchaus das Prinzipal des Manuals 16füssig sein, so muss dasselbe auf einer eigenen besonderen kleinen Lade stehen, oder, gestattet dies der Raum nicht, so dass es auf der Hauptlade mit stehen muss, so sind wenigstens doppelte Ventile, vorne und hinten nämlich, an der Lade erforderlich. — Ohne diese beiden Fälle ist und bleibt, nach meiner Erfahrung und Ueberzeugung, ein 16f. Prinzipal im Manual ein fauler Vielfrass, der den andern Stimmen den Wind wegschnappt und doch nichts dafür thut.

Die jener Frage beigefügte erste Note, wo der Herr Einsender von der Orgel in Zschopau spricht und dabei das Bedenken äussert:

„hat jene Orgel wohl die ganze Tonfülle und das rechte Verhältniss der Stimmen unter sich?"

nöthigt mich, noch einige Worte über dieses Bedenken hier beizufügen.

Vom Jahre 1807—1822 hatte ich das Vergnügen, als Organist jene schöne Orgel zu spielen, und eine gewisse Vorliebe für dieses herrliche Werk ist eben die Veranlassung zu diesen Zeilen.

Als ich einige Jahre als Organist dort angestellt war, erfuhr ich zufällig durch einen alten Kirchenmusiker (Adjuvanten, d. h. Bürger, der im Gesang oder am Instrument bei Kirchenmusiken mit thätig ist), dass bei einer früheren Reparatur der Orgel ein 16füssiger Bordun herausgenommen, und dafür die 8füss. Flöte auf dessen Stelle gesetzt worden sei. Nach vielem und mancherlei Hin- und Herfragen von mir: was mit dem zinnernen Bordun geworden sei? brachte ich endlich heraus, dass das Register viele Jahre von einem Stadtrichter zum andern zur Verwahrung getragen worden wäre. Ich ging also stracks zu dem damals lebenden und regierenden Stadtrichter Renner und erkundigte mich darnach. Ich erfuhr zu meiner grossen Freude, dass zinnerne Pfeifen auf dessen oberstem Boden unter dem Dache lägen — —. Da gerade in dieser Zeit die Orgel von dem damals lebenden und geschickten Orgelbauer Günther aus Lichtenwalde gereinigt, abgetragen und gestimmt wurde, so ging ich mit diesem zu jenem unsichern Verwahrungsort, und wir fanden einen schönen zinnernen Bordun (3 Oktaven, die unterste von Holz), dessen Pfeifen aber von dem Hin- und Herschleppen sehr gelitten hatten, verbogen waren und manche zwar so, dass sie unbrauchbar waren. Auf mein Anrathen erhielt Hr. Günther den Auftrag, die zu sehr beschädigten Pfeifen einzuschmelzen und neue an deren Stelle zu fertigen, die andern aber auszurichten und wieder klang-

bar zu machen. Das fertige Register wurde nun auf seinen früheren Platz wieder gesetzt, die zeither dort stehende Flauto 8f. aber auf die Stelle der im Manual befindlichen leicht verstimmbaren Trompete 8f. gebracht, durch welche Stellung diese Stimme einen sehr sanften, fernenden Ton erhielt. Die Trompete wurde dem Günther als Entschädigung für diesen Umtausch überlassen.

Ich weiss aber in der That nicht, warum der verehrte Hr. Einsender an dem richtigen Verhältniss der Stimmen in dieser Orgel zweifelt. Die Disposizion ist folgende:

Hauptwerk.

1) Prinzipal 16f. im Prosp.
2) Bordun 16ft.
3) Prinz. Okt. 8f.
4) Flauto 8f. von Holz.
5) Viola di Gambu 8f.
6) Rohrflöte 8f.
7) Viola d'Amour 4f.
8) Praestant 4f.
9) Doublette 2f.
10) Cornett 5fach.
11) Quinte 3f.
12) Terzie $2\frac{1}{2}$f.
13) Mixtur 4fach.
14) Cymbel 3fach.

mithin 2 16f.
4 8f.
2 4f.
1 2f.

Alles Zinn ausser Flauto.

Oberwerk.

15) Prinzipal 8f.
16) Unda maris 8f. von c̄ an.
17) Quintatön 16ft.
18) Vox humana 8f.
19) Gedackt 8ft.
20) Quintatön 8ft.
21) Oktave 4f.
22) Rohrflöte 4ft.
23) Superokt 2f.
24) Flageolet 1f.
25) Nassard 3f.
26) Quinte $1\frac{3}{5}$f.
27) Mixtur 3fach.

also 1 16fussat.
5 8f.
2 4f.
1 2f.
1 1f.

Alles von Zinn.

Ausserdem noch die Nebenstimmen und gemischten.

Pedal.

28) Untersatz 32f-t.
29) Subbass 16f-t.
30) Oktavbass 8f.
31) Quintbass 6f.
32) Posaune 16f.
33) Trompete 8f.

Hätten wir doch viele so disponirte Orgeln!

Merseburg, den 7. April 1841.

Wilhelm Schneider.

Zweite Antwort.

Mit Beziehung auf die im 13. Stücke der musikal. Zeitung angeregte Kunstfrage, den Orgelbau betreffend, wollte ich mir ein Urtheil erlauben, und die Frage beantworten: ob ein Prinzipal 16 Fuss auf dem Hauptmanual einer grössern Orgel (zu welcher ich schon 2 Manuale von 29—32 Stimmen, inclusive der des Pedals rechne) nothwendig sei? — Hören wir die Orgel in der kathol. Hofkirche zu Dresden, die auf dem Hauptmanual Prinzipal 16 Fuss und Bordun von gleicher Tonhöhe hat (Fagott 16 und Trompet 8 Fuss desselben Manuals rechnen wir ab; diese treten in ihrem verstimmten Zustande nur störend in die reine Einheit der übrigen Labialstimmen und eignen sich zu andern Zwecken, nur nicht zum vierstimmigen Spiel)*), so möchten wir beim vollen Werk, zu welchem noch Quintatön 16 Fuss des Oberwerks hinzu kommt, Prinz. und Bordun 16 Fuss um keinen Preis weglassen. Besagte 16füssige Labialstimmen im vollen Werk, verbunden mit sämmtlichen Pedalregistern (auch Pedalkoppel?), unter welchem Subbass oder Untersatz 32 Fuss seine Schuldigkeit thut, verleihen dieser Orgel eine Pedal- und Manualwürde, ohne welche, mit Beziehung auf letztere sechzehnfüssige Register, das Manual nur jung klingen wird. Mich dünkt es sogar unverzeihlich, wenn eine Orgel so eingerichtet ist, dass man bei einer Hauptreparatur die 16füss. Manualstimmen hinauswerfen muss, um dem Manual grössere Tonfülle zu geben. Haben nicht alle grössern Orgelwerke der Welt ein Manualprinzipal 16 Fuss? Warum will man von diesem Gebrauch abgehen? — Man intonire das Prinzipal 16 Fuss verhältnissmässig, dass es gegen die übrigen Stimmen nicht zu sehr herrsche, sondern vielmehr einen guten Bestandtheil bilde und mit dem Ganzen verschmelze! — Uebrigens versteht sich von selbst, dass bei neuen Orgelbauten nicht zu viel 8- und 4füss. Labialstimmen in's Manual gebracht werden dürfen, auch nicht zu wenig; ferner, dass die Manual-Laden, Kanzellen u. s. w. in dem gehörigen Verhältniss zu einander stehen; Letzteres wird ohne Zweifel der Fall sein bei sämmtlichen Silbermann'schen Orgeln! — Ich dächte doch, dass bei einer Orgel mit 2 Manualen, wenn nun einmal Prinz. 16 Fuss (gleichviel, ob von Holz oder Zinn; von Holz wenigstens in den beiden ersten Oktaven) auf dem Hauptmanual nicht geduldet werden soll, dasselbe Bordun 16 Fuss und das Oberwerk Quintatön 16 Fuss erhalte. Die Orgel in hiesiger Parochialkirche hat auf den beiden Manualen diese 2 Stimmen, und wie würdevoll klingt dies Orgelwerk im Vollen! — Wollte man mit Bezug auf Quintatön 16 Fuss einwenden, dass das grosse C dieses Registers mehr oder weniger in die Duodezime überschlägt, so werden die hinzutretenden Labialstimmen von 8 Fuss das Uebel jedenfalls wieder heben: es versteht sich, dass Prinzipal 8 Fuss dabei sein, und dem Quintatön 16 Fuss so nahe als möglich stehen muss, was vorzüglich schon wegen der kleinern Mixturen des Oberwerks nöthig ist, die ohne dieses Register immer etwas jung und dünn klingen; denn die 16füssige Labialstimme macht's vielleicht einzig und allein nicht gut. — So wollte ich ferner noch bemerken, dass eine $10\frac{2}{3}$-füssige Pedalquinte in Prinzipalmensur nicht zu billigen ist; sie wird immer etwas krass klingen, selbst bei guter 32- und 16füssiger Labial-Unterlage; eine gedeckte Quinte in gedachter Tonhöhe wird, unter erwähnten Voraussetzungen, immer noch besser sein; ebenso wird eine gedeckte Pedalquinte von $5\frac{1}{3}$ Fuss der offnen $5\frac{1}{3}$-füssigen jedenfalls vorzuziehen sein, zumal für die höhere Pedaloktave.

Berlin, am 26. April 1841.

Joh. Friedrich Wilhelm Kühnau.

---

*) Ein Fagott 8 Fuss auf dem Manual würde besser mit den Mixturen verschmelzen; eine Trompete 8 Fuss schickt sich am Besten für's Pedal.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik,

für den vierstimmigen Gesang mit Orchesterbegleitung. Meissen, bei Fr. Wilh. Gödsche.

Zweiter Band, No. 4. enthält: Pfingstkantate: „Heiliger Geist, ergreif den Staub," von Adolph Peters, in Musik gesetzt von *Jul. Otto*. Pr. 1 Thlr. 12 Ggr.

Dritter Band, No. 1. enthält: „Der Herr macht Alles wohl", von F. Kunath. Leicht ausführbare Kantate von *C. G. Reissiger*. Pr. 1 Thlr. 10 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Pfingstkantate des schon gekannten Komponisten, Kantors an der Kreuzschule in Dresden, hebt gleich mit einem trefflich gesungenen, einfach, aber voll und schön instrumentirten Einleitungschor, Adagio non troppo, 4/4, F dur, an, der in melodischer und rhythmischer Hinsicht leicht übersichtlich und ansprechend, in harmonischer sehr anziehend und ahnungsvoll ergreifend gehalten ist. Nach der Fermate auf der Dominante schreitet der Chor im All. non troppo, 3/4, fort: „Denn wie ein Adler werd' ich jung" u. s. w., freudig, stark und würdig, in ungesuchter Erhebung und vollwirksam. Nur S. 25 mag man im vorletzten Takte des Altes und Tenors statt der ♮ in jeder der beiden Stimmen ein ♭ setzen. Gerade in diesem Takte hätten wir die Gesangstimmen ein wenig verändert geführt; es ist dies aber jetzt kaum zu erwähnen und der allgemeine Gebrauch ist gegen uns. Ein kurzes Basssolo: „Die den Geist von oben kennen, ob sie Christi Namen nennen, ob er namlos ihnen nah, sind von ew'ger Kraft gehalten" etc., Moderato, 3/4, D moll, lässt sich einfach melodiös und befriedigend vernehmen, nur von einer Flöte, Oboe und einem Fagott zu dem Streichquartett mit imitatorischen und kirchlich schlichten Figuren wechselnd umspielt. Auf S. 36 muss im letzten Takte der Solostimme in der ersten Klammer g statt e gesetzt werden. Im Andante 3/4, B dur, übernimmt der Sopran mit dem Basse duettirend unter eigener Begleitung einen lieblichen und zuversichtlichen Gesang, den der Sopran darauf zu den Worten: „Lust kann mir die Erde geben", sinnig in B moll versetzt, den das Himmlische in Ges dur umwandelt u. s. w., äusserst anmuthig gehalten, vielleicht für Manche nur mit etwas zu langem Schlusse, der jedoch dem Wesen des Ganzen völlig treu bleibt. Einige Druckfehler in den Instrumentalsystemen, besonders gleich vom Anfange des Andante, mag sich Jeder selbst verbessern, desgleichen im letzten Chorsatze. Der Chor schliesst sich im Larghetto 4/4, F dur, wie im Gebete an, das sich im Schwunge der Gedanken wohl aufschwingt, aber den Schwung nicht aushält, gebeugt durch Schuldenlast an den Boden des Staubes. — Wir wären gern einmal des Geistes recht froh geworden. Die ersten Sätze sind so schön, der Dichtung und der Komposizion nach. Und nun, da wir den Preisgesang in unserer Seele anstimmen, schneidet der Dichter dem Komponisten die Flügel ab, macht Pfingsten zu einem Busstage und heisst uns singen: „Lass den Sünder nicht vergeben!" — Wenn man denkt, man ist einmal das Blei los: gleich schnallt es uns die Frömmigkeit wieder an, damit wir fein in der Zerknirschung beharren. — Der Komponist konnte kaum etwas Anderes geben; allein er hätte das Verfehlte fühlen und den Dichter, der nach seinen ersten Aussprüchen den Geist wohl kennt, zu einem andern Schlusssatze bewegen sollen. — Hätte aber der Dichter das Gebet der Sünder ja nicht entbehren wollen, so müsste es erstlich kürzer und noch flehender, choralmässiger gehalten worden sein und dann zum Schlusse die Auserwählten zu einem Aufmunterungsgesange liebevoll erregt haben, in welchem der Jubel der Unsterblichkeit des Festes Flammen leuchten liesse, wie feurige Zungen. — Anstatt dieses Schlusschores würden wir einen Theil des Allegro-Chores wiederholen, dem Feste das Festliche zu retten.

Reissiger's und Kunath's Kantate singt die Kraft des Herrn, die Alles wohl macht, in Allegro con spirito, 4/4, E dur, voll umspielt, kräftig und Jedermann verständlich oder eingänglich, ohne sich dadurch die Lust an frappanten Modulazionsschlägen verbittern zu lassen. S. 21 der Partitur lassen sich Sopran und Tenor in einem Duett, Andantino, 3/4, A dur, hören, sanft, schlicht und vertrauungsvoll. Der Chor gedenkt nun, Maestoso, 4/4, in Cis moll einsetzend, der Erfüllung der Zeiten, wo sich die Erdennacht in Himmelstag verklärt, und in einem Muthe der Preis des Höchsten erschallt. Dies führt zur Fuge, Allegro con spirito, die, von den Instrumenten gut unterstützt, in schlichtester Stimmenfolge vom Basse bis zum Sopran sich aufbaut. Das Amen verschlingt sich schon mit der ersten Antwort des Diskants und wird nun von allen Stimmen in wechselnder Ordnung eingewebt etc. Ist die folgende Durchführung, so klar sie auch für den Hörer bleibt, nicht gerade unter die sehr leicht ausführbaren zu zählen, was der Verf. selbst durch seinen Rath für schwächere Kräfte zum Anfange der Fuge, im Nothfalle dafür den ersten Chor zu wiederholen, bestätigt, so ist sie doch noch lange nicht unter die schweren zu zählen, schon der Erleichterung wegen, welche die Unterstützung der Instrumente den Sängern angedeihen lässt. Und so wird sie eine gute Uebung selbst für mässige Chöre zur Erhebung ihrer selbst sein. Mit den wenigen Druckfehlern, die auch in dieser Kantate vorkommen, haben wir uns nicht zu behelligen, sie sind zu augenscheinlich und sind von Jedem ohne Mühe zu verbessern. Beide Kantaten sind also bestens zu empfehlen.

Drei Duettinen mit Begleitung des Pianof., komponirt von *Konstantin Decker*. Op. 15. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis jeder der beiden ersten No.: 4 Ggr.; No. 3: 6 Ggr.

Das erste: „O komm zu mir!" würde sich wohl

dem Inhalte nach besser für eine Stimme passen. No. 2. „In einem Garten weil' ich gern", von *Bechstein*, gleichfalls besser für einen Sänger, der sich der Einsamkeit und seines Traumes erfreut. Nr. 3. „Wenn durch die Piazzetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, wer wartend hier steht" etc., von *Freiligrath* nach dem Englischen des *Th. Moore*. Alle drei sind leicht und für Liebhaber.

Die beiden Sterne. Zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst am 25. Septbr. 1840 von *Aug. Zeune*, in Musik gesetzt für 2 Tenore und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianof. von *C. F. Rungenhagen*. Berlin, bei Trautwein. Preis ¼ Thlr.

Ein einfaches, gutes, teutsches Lied, das mit Recht vielen Anklang gefunden hat und weiterhin erwünschte Stimmungen fördern helfen wird.

Weihnachtsfeier. Religiöser Gesang nach v. Platen, für Sopran mit sechsstimmigem Chor und Begleitung des Pianof., in Musik gesetzt von *O. Tiehsen*. Op. 8. Ebendaselbst. Preis mit den ausgesetzten Chorstimmen: 1⅙ Thlr. Chorstimmen allein: ⅓ Thlr.

Die Solopartie ist zwischen dem Gesange eines Engels und eines Hirten getheilt, desgleichen die Chöre, deren beide Soprane und Alt den Engeln, die beiden Tenore und Bass den Hirten zufallen. Die Terzettchöre greifen antiphonarisch in einander, ergänzen und heben sich gegenseitig auf liebliche Weise, von der in vollen Akkordschlägen leise wogenden Instrumentalumtönung wie von freudig zustimmenden Naturgeistern getragen. Zur kindlichen Freude mischt sich die Scheu der Ehrfurcht vor dem Wunder der heiligen Nacht, zu dessen Anbetung der Engel der Verkündigung ermuntert. Auf den choralmässig ariosen Sologesang des Engels erschallt ein neuer Doppelchor, fast noch schöner, als der erste. Ein Preischor beschliesst würdig. Das schöne Ganze wird zur rechten Stunde erquicken und erbauen.

Nachrichten.

Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen im Königsstädter Theater. Berlin, den 12. Mai 1841. Mit dem Blüthenmonat und den Nachtigallen ist bei uns auch eine italienische Operngesellschaft angelangt, welche sich mit der Direkzion des Königsstädter Theaters auf 36 Vorstellungen in 3 Monaten geeinigt, und solche am 1. Mai mit „Lucrezia Borgia" von Donizetti begonnen hat, welche am 3. d. wiederholt wurde. Die erste Vorstellung war sehr zahlreich besucht, und durch die Gegenwart des Königs und der Königin, wie der anwesenden höchsten Fremden und eine glänzende Versammlung aus den ersten Ständen ausgezeichnet. Anfangs waren die Sänger mit dem Publikum, der Lokalität und dem Chor und Orchester zu wenig vertraut, um sogleich eine allgemein ansprechende Wirkung hervorbringen zu können. Auch hatte man wohl noch ausgezeichnetere dramatische Gesang-Talente erwartet, als billig verlangt werden konnte, da die ersten Subjekte zu hoch honorirt werden müssten, was die hiesigen Theater-Verhältnisse und mässigen Eintrittspreise nicht gestatten. So war man denn im ersten Akt der ohnedies im königlichen Theater unlängst in grosser Vollkommenheit gehörten Lucrezia Borgia nicht ganz einig, ob die italienische Leistung besser oder schlechter ausfalle. Der spärlich gespendete Beifall fand Opposizion, und erst später wurden die Beifallsbezeigungen lebhafter. Die Hauptrolle gab Signora *Felicità Forconi*, eine wohl routinirte, noch junge Sängerin von etwas spitziger Stimme, welche in den Mittel- und tieferen Tönen den meisten Klang hat, auch Geläufigkeit besitzt und im Spiel sehr lebendig ist. Der Baritonist, Signor *Agostino Zucconi* gab den Don Alfonso mit Feuer und Anstand. Die Stimme dieses Sängers ist kräftig, etwas rauh und in der Intonazion nicht immer rein. Den Gennaro sang Signor *Pietro Rossi* mit etwas schneidend greller, übrigens starker Tenorstimme und guter Methode. Signora *Teresa Bocca* war Anfangs zu befangen, um den Ansprüchen auf gehörige Ausführung der Partie des Orsini genügen zu können. Die übrigen Männer-Rollen wurden oft unrein, im Ensemble bei Weitem nicht so gut als in der königlichen Oper die letztere Zeit ausgeführt, wo die Sänger *Mantius*, *Zschiesche*, *Eichberger*, *Fischer* und *Michler* mitwirkten. Und mit welchem Kunstaufwande in Darstellung und Gesang gab *Sophie Löwe* dort die so leicht widrige Rolle der Lucrezia Borgia! — Um so ungünstiger war auch diese Oper zum ersten Debüt der Italiener gewählt, als für die deutschen Choristen die fremde Sprache eine grosse Schwierigkeit darbot, und selbst das sonst so eingeübte Orchester unter der neuen Direkzion des italienischen, ganz tüchtigen Kapellmeisters, Signor *Quattrini* öfters schwankte. Dennoch stieg der Beifall mit jedem Akt, theils der Neuheit der Unterhaltung wegen, theils um die Aufopferungen der Direkzion anzuerkennen. Der erste Rang Logen war ganz besetzt, die Wiederholung der Lucrezia indess viel weniger besucht.

Dagegen hatte die zweite, hier noch ganz unbekannte Oper, „Gemma di Vergy" von Donizetti, eine um so zahlreichere Versammlung von Zuhörern herbeigeführt, als darin zwei neue Sänger, die Herren *Paltrinieri* und *Vitali* (Bariton und Tenor) debütirten. Der Erstere, welcher den Conte di Vergy darstellte, ist im Besitz einer wohlklingenden, gut ausgebildeten Baritonstimme, von vortheilhafter Gestalt, in der Darstellung ernster Rollen jedoch weniger an seinem Platz. Der Tenorist sang den Araber Tamas recht ansprechend, mit gemässigter Kraft und mit gebildetem Vortrage. Als Gemma hatte Signora *Ferlotti* debütiren sollen, bei deren Heiserkeit aber Signora *Forconi* in wenigen Tagen auch diese sehr anstrengende Ge-

sangrolle übernommen, welche sie recht gelungen durchführte. Insbesondere gefiel ein Duett mit Tamas so sehr, dass die Ausführenden (nach italienischer Sitte) gleich darauf herausgerufen wurden. Die zweite Rolle der Ida di Greville war durch Signora *Galimberti* sehr schwächlich besetzt, da die junge Sängerin zwar eine gute Stimme, jedoch noch zu wenig theatralische Routine besitzt und ungemein verlegen erschien. Der Vertraute des Grafen schien ein bejahrter Mann zu sein, der wenig Stimme mehr disponibel hat. — Ueber die Komposizion bedarf es keines detaillirten Urtheils, da eine Oper von Donizetti (wenigstens im Styl der Opera seria) wie die andre klingt. Auch diese Gemma di Vergy enthält manche hübsche Kantilene, effektuirende Ensemble's und Instrumentazion, welcher es dann an der beliebten Banda auf der Bühne auch nicht fehlt. — Den meisten Anklang fand die dritte Oper, der alte, wohlbekannte „Barbiere di Seviglia" von Maestro Rossini. Hier waren die italienischen Sänger in ihrem eigentlichen Element, so dass der erste Akt Furore erregte. Später liess indess der Fanatismus etwas nach, da Signora Forconi, welche die erste Arie der Rosina: „Una voce poco fa", das Duett mit Figaro und das erste Finale sehr gelungen ausgeführt, im zweiten Akt eine Arie (vermuthlich von Donizetti) eingelegt hatte, welche eines Theils nicht recht passend war, theils auch die Kräfte der, durch viele Proben erschöpften Sängerin überstieg, welche indess das Terzett am Schluss der Oper wieder ganz genügend, mit Anmuth und Geläufigkeit ausführte, überhaupt auch im Spiel und parlanten Rezitative ganz den naiven, schalkhaften Karakter der Rosina durchführte. Den Conte d'Almaviva sang der vorerwähnte Signor Rossi meistens recht ansprechend, mit gemässigter Stärke und guter Methode, in der Darstellung zeigte derselbe ziemliche Gewandtheit. Das Haupt-Interesse zog indess Figaro auf sich, durch die höchst leichte und treffende Repräsentazion, wie durch den klangvollen Gesang und die ungemein deutliche, rasche Aussprache des Signor *Giuseppe Paltrinieri*, eines ganz vorzüglichen Baritons. Die parlanten Rezitative (blos mit dem Pianoforte begleitet) trug derselbe mit einer Schnelligkeit vor, die bewundernswerth war und sowohl von gutem Memoriren des Textes, als wohl geübter Fertigkeit und musikalischer Sicherheit zeugte. Die Sortita des Barbiere di qualità wurde mit einer Beweglichkeit, Rapidität und Velozität ausgeführt, die förmlichen Beifalls-Sturm und da Capo-Ruf veranlasste. Auch die Duette mit dem Conte und Rosina karakterisirte der tüchtige Sänger auf das Trefflichste. Die primi Buffi *Giovanni Savio* und *Pietro Negri* gaben den Dottore Bartolo und Don Basilio ohne alle Uebertreibung, mit karakteristischer Komik. Besonders gefiel die Arie Basilio's: „La calunnia è un venticello" durch den reinen, kräftigen Gesang des Signor Negri. Auch Bartolo's (hier noch nicht gehörte) Arie: „Manca un foglio" wurde vom Signor Savio gut vorgetragen, effektuirte jedoch weniger. Die Nebenrollen dieser Oper sind unbedeutend. Das schöne Ensemblestück des zweiten Akts, als Don Basilio „zu Bette" geschickt wird, verlor etwas durch theilweise unreine Intonazion. Die heute begehrte Wiederholung der Oper wird gewiss noch mehr Sicherheit bewirken. — Demnächst soll Lucia di Lammermoor folgen, worüber das Nähere künftig.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Kommen wir nunmehr zum Referate der *Konzerten-Serie*, so überläuft uns schon bei dem blosen Gedanken ein gelinder Schauer. — Wohl sind die Wintermonate die eigentliche Virtuosenernte; nur schmuggeln sich dabei so Manche mit ein, welche Früchte sammeln wollen, ohne ausgesäet zu haben, — und darin besteht eben der Katzenjammer, dass man sich genöthigt sieht, bei der Summe des Rechten und Guten auch der Afterkunst marktschreierische Ostentazionen mit in den Kauf nehmen zu müssen. Es bleibt billig weg, was der Kunst nicht in irgend einer Rücksicht nützt.

Privat-Konzerte veranstalteten:

1) Herr *Cölestin Tingri*, Violinist des Pariser Konservatoriums, spielte zwei Original-Komposizionen, eben so unharmonisch entworfen, als wirkungslos; besser gelang Beriot's Tremolo. Man kann ein achtbarer Zögling sein, dabei aber zum öffentlichen Auftreten der unerlässlichen Politur noch ermangeln.

2) Herr *Ferdinand Fuchs*, Mitglied des Hofopernorchesters; seine zu Gehör gebrachten Werke waren: eine Ouvertüre; 3 Lieder; ein Horn-Concertino; ein 6stimmiges Notturno für Pianoforte, Violine, Flöte, Klarinette, Fagott und Waldhorn; Alles sehr fleissig, gefällig und ansprechend gearbeitet.

3) Herr *Joachim Hoffmann* produzirte zwei Chöre aus einer Kantate, welche, als Bruchstücke, unverständlich blieben; das Scherzo einer Sinfonie, so wie die oratorische Szene: „Des Sängers Morgenopfer" fand man zwar korrekt, schulgerecht, aber trocken und bis zur ermüdenden Breite ausgesponnen. Dessen Sohn *Julius* spielte die Norma-Fantasie von Herz mit vieler Präzision, Reinheit und gutem Anschlag.

4) Herr *Giulio Regondi* und dessen Begleiter *Joseph Lidel*; der seltene Virtuos auf dem Melophon kam immer mehr en vogue; das 5. und 6. Mal war der Saal voller denn je, und es wäre gewiss lange noch nicht abgethan gewesen — da aber passirte dem Violoncellisten das Malheur, dass eine Passage versagte; zischende Laute liessen sich vernehmen, der konsternirte Künstler stand auf, zog sich zurück und erschien nicht wieder.

5) Herr *Eduard Pinkhert*, der treffliche von Anton Halm gebildete Pianist. Wir hörten von ihm, gleich ausgezeichnet vorgetragen: Thalbergs Fantasie: „Souvenir de Beethoven"; Elegie von Lickl; Schubert's Ständchen nach Liszt's Uebertragung; Presto von Louis Wolf, nebst zwei selbst komponirten Etuden und einem Nocturne.

6) Herr *Ferdinand Schubert* führte verschiedene Tonstücke seines verstorbenen Bruders *Franz* auf, unter denen das von Klopstock gedichtete Stabat mater ein

ächtes Kunstprodukt genannt zu werden verdient. Die Einnahme war der St. Annenkirche, als Beitrag zur begonnenen Reparatur, gewidmet.

7) Dem. *Leopoldine Tuczek*, die beliebte Opern-Sängerin, trug zwei Lieder, „Sainte Cécile“, Romanze von Panseron, nebst einer Arie von Beriot, mit Geschmack, Anmuth, Zartheit und gefühlvollem Ausdruck vor.

8) Herr *Karl Evers*, Klavierspieler aus Hamburg, ist Meister in der Mechanik und steht, den Bravourvortrag anlangend, in einer Reihe mit den gefeiertesten Notabilitäten; — wenn etwas zu wünschen übrig, so wäre es mehr Seele, Wärme, von innen ausströmendes Leben. Er gab in zwei Produkzionen zum Besten: Original-Fantasie, Cappriccio, Scherzo, nebst einem Etuden-Paar; Fugen von Bach und Händel (im etwas überstürzten Zeitmaass); Präludium von Mendelssohn; Ständchen und Galopp von Liszt; Etuden von Döhler und Henselt.

9) Herr *Karl Eisner*, kais. Russ. Hofkapellist, beurkundete, wie bereits bei seinem ersten Besuche, neuerdings sich als Selbstherrscher auf dem Waldhorn; doch hören wir ihn lieber auf dem Natur,- als, wie diesesmal, auf dem chromatischen Instrumente.

10) Herr *Eduard Pique*, Guitarrist, würde ohne die nachtheilige Parallele mit Regondi in noch erhöhterem Grade Beifall gefunden haben. Das Kunststückchen, einmal blos auf der G-, das anderemal nur auf der E-Seite zu spielen, und die übrigen vor dem Publikum abzulassen, artet einigermassen in Kleinigkeitskrämerei aus.

11) Herr *Max Erlanger* und Gattin. Beide behandeln ihre Instrumente, Violin und Pianoforte, mit Einsicht, Geschmack und technischer Fertigkeit. Man ist aber gegenwärtig schon allzu verwöhnt, um nicht nach dem Höchsten zu geizen; Mittelgut steht ausser Kurs und muss mit Toleranz sich begnügen.

12) Herr *Karl Bärmann*, Klarinettist aus München, tritt würdig in die Fusstapfen seines berühmten Vaters und leistet im brillanten Genre wirklich Ausserordentliches, was zuweilen sogar an Sorge erregendes Hazardiren gränzt. Die Komposizionen verrathen zumal ein schönes Erfindungstalent und gründliche Satzkenntniss.

13) Die Familie *Lewy*. Der ältere Sohn *Karl* macht im Pianofortespiel erfreuliche Fortschritte; *Melanie*, Schülerin des Harfenvirtuosen Parish-Alvars, bleibt keineswegs zurück; *Richard*, der anmuthige Blas-Engel, ist Allerwelts Liebling, und der wackere Vater bildet das Oberhaupt des seltenen Quadriciniums.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1840/1841, bis ult. April. (Fortsetzung). III. Konzerte und Quartetten des Breslauer Künstlervereins unter der Leitung des Hrn. M.-D. *Wolf* wurden auch diesen Winter unter recht glücklichen Auspizien im Musiksaale der Universität eröffnet. Nämlich 4 Quartett-Abende und 6 der grösseren Instrumental-Musik (Letztere nach Art der Möserschen Soiréen in Berlin) gewidmet.

Das Streich-Quartett war permanent durch die Herren *Lüstner* (1. Violine), Seminarlehrer *E. Richter* (2. Violine), *E. Köhler* (Viola) und Kantor *Kahl* (Violoncello) besetzt. Bei Quintetten wirkte als 2. Viola Herr *Hesse* und als 2s Violoncell Hr. *Brosig* (Schüler von Kahl) mit.

Zur Aufführung kamen: *Quartetten* von Haydn 2 in G dur, B dur, C dur. Mozart in A ♯. 3 von Beethoven in D ♯, Op. 18, No. 3; in E ♭, Op. 59, No. 2; und F ♯, Op. 59, 1. Quintetten von Mozart D ♯ und Onslow (mit 2 Violoncells) in E ♭, Op. 44. Auch 2 Klavier-Trio's. Ober-Organist *Köhler* spielte Mendelssohn-Bartholdy's Trio, Opus 49, in D ♭ (neu), und Hr. O.-Org. *Hesse*: Beethoven Op. 70, No. 2, in D ♯.

In den Konzerten: Sinfonien: 3 von Beethoven, No. 3. eroica, No. 8. in F ♯, und die 9. mit Chören; L. Spohr: No. 3. in C ♭; Mozart D ♯ (ohne Menuet); Haydn in Es ♯ (Paukenwirbel); F. Schubert C ♯ (neu).

Ouverturen: von Beethoven „Koriolan“; Mendelssohn: „Meeresstille und glückliche Fahrt“; K. M. v. Weber: „Beherrscher der Geister.“

Konzertirende Sachen für Klavier: Hr. Ob.-O. *Köhler* spielte Beethovens Es dur-Konzert und Fantasie (mit Chor); Hr. Ob.-O. *Hesse*: Beethovens G dur-Konzert; Hr. Musiklehrer *Philipp*: C moll-Konzert von Mozart; Hr. M.-D. *Schnabel:* Fantasie von Moscheles „Souvenirs d'Irlande“.

Für Violin: Hr. *Lüstner* spielte das D moll-Konzert von Spohr.

Sowohl die Quartetten als auch die Konzerte wurden mit vieler Sorgfalt vorbereitet (es fanden permanent eine, auch 2 Proben für das Streichquartett und zwei für das volle Orchester Statt). Hr. M.-D. *Wolf* ist ganz der Mann dazu, der für geistige Aufführung das Orchester empfänglich zu machen versteht. Es gewann daher auch unter seiner Leitung an Leben und Wärme. Durch die möglichste Diskrezion der untergeordneten Stimmen traten die Hauptmelodien und Figuren klar und deutlich hervor. Piano's und Forte's sammt ihren Abstufungen wirkten ausserordentlich. Die längergehaltenen Noten, mit FF. bezeichnet, waren von gewaltigem Effekt, indem sie mehr ein in sich Wachsen, als ein forcirtes Anstossen des Tones hören liessen.

Das Unternehmen fand auch diesmal von Seiten des Publikums grossen Anklang. Bemerkenswerth war das rege Interesse für die neue geistreiche F. Schubert'sche Sinfonie. Trotz bedeutender Längen und überreicher Instrumentazion enthusiasmirte sie. Auch jeder Mitwirkende, trotz übervoller Arbeit, hatte innige Freude und war mit Leib und Seele dabei. — Beethovens Fantasie und die 9. Sinfonie, beide mit Chor und Sologesang, wurden in dem letzten Konzert wegen stärkerer Besetzung in dem weit grössern Saal der Aula Leopoldina gegeben. Ein voller Saal und vieler Enthusiasmus gaben den Beweis, dass dieses Riesenwerk immer mehr Ein-

gang findet und immer verständlicher wird. Drum ist eine Wiederholung jedes Jahr zu wünschen; durch immer wiederholtes Hören wird sie eben die Popularität als die übrigen Sinfonien des gewaltigen Tonfürsten gewinnen. Möge diese letzte glänzende Aufführung der Anfangspunkt der künftigen Winter-Saison werden. Wenn auch mancherlei Schwierigkeiten und Missbelligkeiten sich dem Unternehmen entgegenstellen, so ist doch immer der Sieg der guten Sache gewiss, die sich durch Beharrlichkeit und Sinn für die wahre Kunst herausstellt.

(Beschluss folgt.)

Nachricht über die Musikalien der Meistersänger in Ulm.

Die alterthümliche Gesellschaft der Meistersänger in Ulm hat sich, wie wir meldeten, vor einigen Jahren durch das Absterben ihrer Mitglieder bis auf wenige derselben aufgelöst und dem dortigen grossen *Liederkranze* nicht nur alle ihre Insignien und Fahnen, sondern auch ihre Musikalien übergeben und als Eigenthum diesem Gesangvereine einverleibt. Wir wünschten unsern Lesern die wichtigsten der Lieder dieser noch jetzt nicht völlig ausgestorbenen Meistersänger als Denkmale dieser Kunstgattung mitzutheilen, setzten uns daher mit mehreren tüchtigen Männern in Verbindungen. Unsere Bemühungen haben uns endlich zu folgender Nachricht verholfen:

An der Spitze des im Würtenbergschen sehr berühmten Ulmer Liederkranzes steht Herr Professor *Hassler*, ein Mann, der sich mit solchen Alterthümern beschäftigt, und Herr *Fuchs*, erster Tenor und Lithograph. Diese beiden Herren beabsichtigen, mit der Zeit diese Musikalien zu ordnen und zum Drucke zu befördern. Es wird also dadurch unmöglich, irgend etwas aus diesem Schatze zu erhalten. Mögen nur auch diese beiden Herren nicht zu lange mit der Ausführung ihres Planes zögern und die noch lebenden Mitglieder der alten Meistersängergesellschaft baldigst benutzen, was sie gewiss schon gethan haben werden. Die Zurückhaltung dieser alten Lieder macht es dem Vereine des Liederkranzes und namentlich den genannten Herren zur Pflicht, uns wenigstens einige der besten Stücke zu veröffentlichen. Wir sehen also nun in dieser Angelegenheit auf sie und erwarten von ihnen erwünschten Aufschluss.

Grosse Orgel in Weingarten.

Das eben so grossartig, als freundlich und malerisch gelegene Weingarten, die vormalige berühmte Reichsabtei Benediktiner Ordens, seit 1825 Sitz eines der beiden Waisenhäuser Würtenbergs, hat viel Merkwürdiges. Unter diesem die schöne Martinskirche, sonst die Kloster-, jetzt Pfarrkirche Altdorfs, eine der schönsten und grössten der neueren Zeit, 1715 bis 1724 erbaut. Eine besondere Zierde dieser Kirche ist die eine Orgel, welche die grösste Teutschlands heisst. Auch über diese wünschten wir eine genaue Beschreibung erfahrener Augenzeugen. Bis jetzt erfuhren wir über diese Orgel nur Folgendes, wovon wenigstens Einiges nicht allgemein bekannt sein dürfte:

Die Orgel hat 76 Register, 6666 Pfeifen, deren grösste von Zinn 32 See-Eimer fasst. Sie hat ein Glockenspiel und ist das Werk des bekannten Orgelbauers *J. Gabler*, eines Ravensburgers, der sich nach Frankreich übersiedelte. Der Bau begann 1736 und wurde nach einigen Unterbrechungen 1750 vollendet. — Wer uns über den jetzigen Zustand dieser Orgel Genaues berichten kann, wird uns und Viele verbinden.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rieti. Von Seiten der beiden Prime Donne *Parepa* und *Garofali* ging die „Norma" mehr als gut, aber die männlichen Sänger *Mei* und *Burri*, letzterer gar Anfänger....

Jesi. Besonderen Beifall erregte „D.'s Gemma di Vergy", lärmenden Beifall Tenor *Storti* in der Rolle des Tamas, Prima-Donna *Gaggi-Storti* (dessen Gattin) in der Titelrolle, und Bassist *Mazzotti* als Conte di Vergy; *Buffo Zampettini* machte aus Gefälligkeit den Guido. Dieser Lärm wurde mit der Zahl 3 multiplizirt in der zweiten Oper „Anna Bolena", ebenfalls del cavaliere Donizetti.

Orvieto. Gar kleine Helden waren unsere Sänger; die weiblichen hiessen: *Carmini* und *Pasciuti*, die männlichen: *Bellinzoni*, *Mancinelli*, *Da Porto*, *Maranghini*. Aber die ökonomischen Verhältnisse erlaubten keine grosse Künstler, und wir müssen uns mit dem, was da ist begnügen, auch mit der leidlichen Aufführung des „Barbiere di Siviglia" und der „Chiara di Rosenberg".

Pesaro. In Donizetti's „Belisario" machten die beiden Schwestern *Morelli (Adelaide* und *Eneichetta)*, wovon eine die unpässliche Prima Donna *Sasso* ersetzte, die Rollen der Antonia und Irene leidlich; der Bassist *Fiori* gab die Titelrolle recht sehr blühend, und Tenor *Ciaffei* genügte durch seine gute Gesangmethode. Die *Parisina* gefiel ebenfalls mit der hergestellten Sasso.

Forlì. Gar nicht übel Ricci's „Chiara di Rosenberg" mit der *Mayer-Bonasi*, dem braven Tenor *Rinaldini* (*Mario*, aus der Loretaner Schule), dem wackern Buffo *Ferlini* und Bassisten *Tabellini*. Minder gut ging darauf die „Sonnambula"; bei alledem wählte sie die Prima Donna am 23. Januar zu ihrer Benefice-Vorstellung, wobei die Schweizerbande Stücke von Merca-

dante und Donizetti spielte, die Mayer eine Arie aus der Norma (Casta Diva) mit geräuschvollem Beifall, der Bassist Luigi Tabellini eine eigens von seinem Bruder maestro Vincenzo für ihn komponirte Arie, und Herr Rinaldini die Arie aus Donizetti's „Betly" sang.

Ravenna. Die Polissena *Goldini*, Tenor *Timoleone Alexander*, Buffo Girolamo *Cavalli*, Bassist *Carlo Dossi* befriedigten in Ricci's „Nuovo Figaro".

Ferrara. Nachdem Bellini's „Pirata" einen traurigen Schiffbruch erlitten, ging Donizetti's „Lucia di Lammermoor" mit vollen Segeln, mit der *Ercolani*, dem Tenor *Musich* und Bassisten *Rossi* (Napoleone); desgleichen nachher die „Sonnambula", in welchen beiden Opern die Ercolani die Bravste war.

Budrio. Bellini's ätherische Harmonien verwandelten auch dies Jahr unser Theater in ein Meer von Seeligkeiten. Seine „Capuleti e Montecchi" versetzten die Zuhörer in eine paradiesische Extase; die *Adelaide Fabrini* aus Toscana, mit guten personellen und Künstlereigenschaften ausgerüstet, machte die Giulietta, die Altistin *Annetta Chiari* aus Bologna, aus des verdienstvollen Marchesi's Schule, überwand ihre anfängliche Befangenheit mit dem Bewusstsein der ihr zu Gebote stehenden artistischen Mittel, und zeigte sich brav in der Rolle des Romeo. Hierzu noch der brave Tenor *Giovanni Manfredini Guarmani*, ebenfalls aus unserer Nachbarstadt Bologna, und man wird sich die günstige Aufnahme des Ganzen, wozu auch der Bassist *Francesco Vitali* aus Comacchio in der Rolle des Capelio vortheilhaft mitwirkte, leicht erklären.

Bologna. Herrn Speranza's „Due Figaro", die bei ihrem Entstehen in Turin, darauf in Lucca und Parma so viel Lärm, nachher aber in Mailand Fiasco gemacht, erfreuten sich bei uns eines noch grössern Fiasco; mit genauer Noth hörten wir sie dreimal, darauf hiess es: basta! — Schon den 2. Januar gab man des Ritters Donizetti wohlbekannte „Gemma di Vergy", worin die in der Profession ebenfalls wohlbekannte *Demeric* die Titelrolle recht gut gab, ihr zur Seite die Herren *Cimino* und *Alberti* genügend mitwirkten. Ganz dasselbe fand Statt in der nachher gebenen „Sonnambula".

In einer am 11. März im hiesigen grossen Theater gegebenen musikalischen Akademie wurde eine von der 20jährigen Tochter eines Professors der hiesigen Universität, Namens *Clotilde Bertelli* komponirte Ouverture gespielt und musste wiederholt werden.

Vier Schülerinnen der Bertinotti machten sich diesen Karneval viele Ehre auf verschiedenen Theatern: die *Gabussi* in Triest, die *Malvani* in Parma, die *Tramontani* in Piacenza und die *Accorsi* in Fabriano.

Rossini war am 15. Februar nach Venedig abgereist, von wo er nach einem 14tägigen Aufenthalte den 4. März wieder hier ankam. Er beschäftigt sich oft mit dem hiesigen Liceo musicale, für das er sich besonders zu interessiren scheint.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Harmonie-Gesellschaft der heiligen Cäcilie zu Antwerpen hat sich nach funfzehnjährigem Bestehen aufgelöst. Sie wurde am 26. September 1826 zur Verbreitung der Musik errichtet und hat seitdem diesem ihrem Zwecke redlich und mit grossem Erfolge nachgestrebt. Besonderes Verdienst erwarb sie sich dadurch, dass sie junge Dilettanten unentgeltlich in der Musik unterrichtete; viele derselben sind jetzt Zierden der ersten Orchester.

Das Journal Ypswich-Express meldet aus England: Arthur Heinrich Brown zu Brentwood, ein Knabe von 10 Jahren, welcher das bedeutendste musikalische Talent besitzt, ist zum Organisten an der neuen Kirche zu Brentwood ernannt worden; als er beim Antritt dieser Stelle zum ersten Male die Orgel spielte, bezeugten alle Anwesende auf das Lebhafteste ihre Anerkenntniss seiner Tüchtigkeit. Dies dürfte wohl der jüngste Organist auf Erden sein.

Der norddeutsche Musikverein bringt in diesem Jahre in Hamburg Händels „Messias", welches Werk gerade sein hundertjähriges Jubiläum feiert, zur Aufführung; ferner „Heilig" von Ph. Em. Bach, eine Messe von Mozart, die Eroica von Beethoven. Für das weltliche Konzert wird ein eigenes Gebäude errichtet. Ueberhaupt sind glänzende Einrichtungen dafür getroffen worden. Es ist dies bekanntlich das dritte Fest dieses Vereins; das erste war in Lübeck, das zweite in Schwerin gehalten worden.

Zu Lyon ist in der Kirche des heiligen Polykarp eine neue Orgel von *Augustin Zeiger* erbaut worden, welche nach französischen Blättern als ein Werk ersten Ranges dasteht und an Fülle, Reinheit und Anmuth des Tones die berühmte Freiburger Orgel von Alois Mooser übertreffen soll.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juni. № 22. 1841.

Guido von Arezzo.

Sein Leben und Wirken. Aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation: *sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d' Arezzo*, von *Luigi Angeloni*. Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Traktate. Von *R. G. Kiesewetter*. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 1840. 55 Quartseiten. Pr. 18 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unser geehrter Verfasser, dem die musikalische Welt schon manches tüchtige Geschichtswerk verdankt, macht sich hier wieder durch eine so sorgfältige Monographie des Aretiners verdient, dass ihm zuversichtlich alle Freunde der Geschichte der Tonkunst um so mehr dafür danken und sie gebührend beachten werden, je bestimmter sie wissen, wie wenig wir auf fördernden Anbau der Geschichte unserer Kunst ohne genaue Monographien hoffen könnten. Haben sich auch wirklich, wie der geehrte Verfasser in seiner Vorrede selbst sagt, tüchtige Gelehrte an manchen Orten und zu verschiedenen Zeiten mit Forschungen über Guido's Lebensperiode, Schriften und Lehren, unter Aufsuchung der Quellen, beschäftigt und manches schätzbare Datum aufgezeichnet; ist eine solche Untersuchung auch nach der Zeit Burney's und Forkels, vorzüglich aber nach der Veröffentlichung der Guidonischen Schriften durch den Fürstabt Martin Gerbert und durch manche neuere Arbeit, die sich auf Gerbert's Bekanntmachungen stützte, leichter geworden, so wird doch darum eine gründliche Umfassung des Ganzen nicht nur nicht überflüssig, sondern gerade deshalb noch viel erwünschter. Besonders muss es selbst dem allergrössten Theile der Literatoren sehr willkommen sein, dass der Verfasser auf die im Titel angezeigte Schrift des Herrn L. Angeloni (Parigi appresso l' autore. 1811), die nicht in den Buchhandel gekommen und überall selten ist, so viel Rücksicht nimmt, dass er in seiner Abhandlung der Ordnung der Kapitel dieses Autors folgt. Von den neuesten Abhandlungen über Guido nennt der Verfasser noch die meine (im Stuttgarter Universallexicon) und die des Herrn Fétis (in der Biographie des musiciens). Folgen wir dem Werke.

1. Nachrichten über das Leben Guido's von Arezzo. S. 7—14. Die einzig zuverlässigen geben Guido's zwei Briefe, die Gerbert Wort für Wort im zweiten Bande seiner „Scriptores eccl. de mus. sacra potissimum" hat abdrucken lassen; sie deuten, wie bekannt, auf die Periode des Bischofs Theodald zu Arezzo, wo der aus dem Kloster Pomposa vertriebene Guido eine Zufluchtsstätte fand, und auf das Pontifikat Johann des 19. (nach Einigen der 20. genannt). Der erste sass auf dem bischöflichen Stuhle von 1023 bis 1036, und Johann 19. regierte von 1024 bis 1033. Natürlich können wir uns im Folgenden nicht bei den Angaben verweilen, die in den angezeigten neuesten Bearbeitungen dieses Gegenstandes aufgestellt wurden und hier bestätigt werden, sondern hauptsächlich bei demjenigen, was hier anders dargeboten oder neu hinzugefügt wird. Zuvörderst rechnet der geehrte Verf. A.'s Dissertazion, so weit sie sich auf die Lebensumstände Guido's bezieht, zu den wichtigsten Schriften der Neueren über diesen Punkt. A. lässt den Guido sein Leben im Kloster zu Pomposa, wohin er, wie er an seinen Freund Michael schrieb, zurückzukehren entschlossen war, in gewohnter Thätigkeit beenden. Dies Letzte gehört freilich nach meinem Dafürhalten zu den Ungewissheiten, so gut als G.'s Geburts- und Sterbejahr. Längst schon ist sehr Verschiedenes darüber gemeint und geschrieben worden. Nun hat sich Herr Fétis wieder auf die Seite derer gewendet, welche es für wahrscheinlicher halten, G. sei in seiner spätern Lebensperiode in den Orden der Kamaldulenser getreten und Prior des Klosters zu S. Croce di Avellana geworden und als solcher den 17. Mai 1050 gestorben, nach den Zeugnissen der Annalisten des Kamaldulenser-Ordens. Der Verfasser nennt auch hier in der Vorrede die Darstellung des Herrn Fétis scharfsinnig, widerlegt aber dessen Scharfsinn immer am Meisten. Der Grund des Zweifels, den Herr Fétis aufwirft: wenn Guido in sein Kloster zurückkehren gewollt habe, hätte er nicht nöthig gehabt, dem Bruder Michael desselben Klosters seine Theorie (?) und Methode in einer Epistel mitzutheilen, will unserm Verfasser und uns nicht hinreichend erscheinen. Wir müssen aber noch hinzufügen: hätte Herr Fétis die Epistel aufmerksam gelesen und wirklich genau nach den Quellen gearbeitet, so müsste er nicht allein wissen, dass G. wirklich in sein Kloster zurückkehren wollte, sondern auch, warum er seinem Freunde die Epistel schrieb, nämlich weil er jetzt noch nicht kommen konnte (sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi etc.)! Hätte man überhaupt nicht darauf überall ein besseres Augenmerk richten sollen? Wenigstens liegt

manche Andeutung darin, die man überall bis jetzt viel zu wenig benutzt hat. — Warum die Benediktiner, denen G. angehört, von den ferneren Schicksalen des Mannes seit seiner Rückkehr aus Rom gänzlich schweigen, sieht man freilich bis jetzt nicht klar; auch unser Verfasser geht auf diesen Punkt nicht ein, ob er gleich eine nähere Berücksichtigung verdiente. Allein die Angaben der Jahreszahlen in den Listen der Prioren von Avellana widersprechen einander, folglich sind sie nicht zuverlässig und rühren von späteren Verfassern her, die irgend einen Guido, deren es viele gab, für den unter der Zeit berühmt gewordenen ausgaben. Das Portrait G.'s, welches oder dessen Kopie die Aretiner (in der Sakristei der Kathedrale) aufbewahren, beweist noch weniger, denn es ist offenbar in viel späterer Zeit gemalt, weil auf dem Notenblatte, das G. in der Hand hält, die schönsten viereckigen Choralnoten zu schauen sind. (Wer ein ungefähres Abbild davon sehen will, der nehme Dr. Wilh. Christian Müller's ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Es ist als Titelbild gegeben.) Endlich ist der Uebertritt aus einem Mönchsorden in den andern etwas so Ungewöhnliches und wider das Gelübde, dass man ihn ohne irgend eine angezeigte Spur, die sich auf den Benediktiner von Pomposa bezöge, nicht annehmen darf; dazu ist gerade ein Uebertritt in einen Orden, wo man die Hora's fast ohne Modulazion, immer im tiefsten Bass sang, für einen solchen Musiker das Allerletzte, was man glauben kann. (Eben weil man so Weniges nur von dem Leben dieses glücklich berühmt gewordenen Mannes weiss, hat die Folgezeit zu Fabeln und Verdrehungen das Feld gross genug gefunden, um recht viel darauf anzubauen. Meine eigene Meinung über diesen Punkt werde ich weiter unten zu sagen besondere Gelegenheit finden.) — Darauf wird die nach Gerbert's Vorgange verbreitete Annahme, Guido sei vom Erzbischof Hermann nach Bremen gezogen worden, den Kirchengesang und die Klosterdisziplin (wahrscheinlich die Klosterschule) zu verbessern, als von Angeloni zuerst mit gründlicher Kritik widerlegt von dem Verfasser angesehen. Die Gründe gegen diese gewöhnlich gewordene Annahme sind: Hermann kam erst 1032 auf den erzbischöflichen Stuhl. Die Berufung eines *gewissen* (?) *Guido* scheint daher nicht auf den Aretiner zu passen, denn es sei ausser Zweifel, dass jene Epistel an Michael, worin der Aretiner von seinem *Exil in fernen Landen* spricht, unter dem Pontifikat Johannes 19. geschrieben sei, wie aus dem Inhalte der Epistel hervorgeht. Guido könnte also nicht früher als im Jahre 1033 nach Bremen gekommen sein, in demselben Jahre, in welchem (den 8. November) Papst Johann starb, dem also Guido spätestens im Sommer eben dieses Jahres aufgewartet haben konnte, was so schnell nicht wahrscheinlich sei. Die Berufung Gerbert's auf Albert Crantz, welcher erst im 15. Jahrhundert schrieb, wird mit Recht, als eine, die sich nicht auf Bremen bezieht, abgelehnt. Unter den fernen Landen verstehe G. nur italienische Provinzen, fern von Pomposa. Von Arezzo aus, wo Guido während seiner Verweisung aus Pomposa vom Bischof Theodald eine Zeitlang aufgenommen und zur Fortsetzung und Veröffentlichung seiner Gesangmethode angeregt wurde, erhielt G. die Einladung nach Rom, begab sich dahin und wurde vom Papste sehr freundlich aufgenommen. Das veranlasste auch den Bischof von Pomposa zu freundlichen Gesinnungen gegen ihn. Die Zeit des sogenannten Exils trifft also mit dem Regierungsjahre des Erzbischofs Hermann von Bremen, der 1035 (am 29. September) schon starb, nicht zusammen. Der erste Annalist, Adam von Bremen, dem es die übrigen nachschreiben, habe sich entweder im Namen geirrt, oder man müsse einen andern Guido darunter verstehen, was auch wahrscheinlich sei, weil Adam den Aretiner um das Jahr 1067 wohl nicht einen gewissen sondern den berühmten Guido genannt haben dürfte. Meist dieselben Gründe gebrauche auch Herr Fétis gegen die Annahme der Reise des Aretiners nach Bremen, ohne jedoch den Mann, Angeloni, zu erwähnen, welcher in seiner Dissertazion zuerst den Zweifel anregte und begründete. —

Diese Gründe kann ich immer noch nicht für schlagende erkennen. Es ist wichtig, sie der Reihe nach zu prüfen. Angenommen, das Exil in fernen Landen (me vides prolixis finibus exulatum, schreibt G. an Michael) bezöge sich nur auf italienische Provinzen, so liegt doch darin kein Beweis, dass Guido nicht nach Bremen berufen worden sein könnte. Im Gegentheil musste G.'s Methode zur Erleichterung des Kirchengesanges irgend eine namhafte Anerkennung gefunden haben, bevor es einem teutschen Bischof einfallen konnte, ihn zu berufen. Diese Anerkennung wurde ihm nun bekanntlich vom Papste Johannes 19. zu Theil, wie Guido selbst seinem Freunde Michael schreibt. Ist auch das Jahr seiner Reise nach Rom, von Arezzo aus, wo G. die Einladung erhielt, eben so wenig ganz genau bestimmt, als das Jahr der Abfassung der Epistel an Michael, so ergibt sich doch aus Allem, dass es von 1025 bis 1030, höchstens im Sommer 1032 geschehen sein muss. Mabillon setzt in seinen Annalen die Nachrichten davon in das Jahr 1026, was mir als eine sehr geschickt gewählte Jahrzahl erscheint, die das Mittel hält zwischen einer zu frühen und zu späten Annahme. Damit fällt aber der so wichtig scheinende Grund ganz über den Haufen, dass Guido im Sommer 1033 von Bremen nach Rom nicht zurückgekommen sein konnte. Es hat ja Niemand behauptet, dass Guido dem Papste 1033 aufgewartet habe; vielmehr konnte die freundliche Aufnahme beim Papste erst ausländische Bischöfe auf den Mann aufmerksam machen; einen Verkannten und Vertriebenen beruft Niemand, wenn ihm nicht ein grosser Ruf bereits vorangeht, was damals, ehe ihn der Papst berief, mit unserm Guido noch nicht der Fall war. Es ist daher viel natürlicher, dass Guido nicht in der Zeit seines Exils, sondern nach der Anerkennung des Papstes, die ihm auch die Aussöhnung mit seinem Abte zu Pomposa, der gleichfalls Guido hiess, brachte, also nach Beendigung des Exils, fremder Bischöfe Aufmerk-

samkeit auf sich zog. Darum trifft denn auch die Zeit der Regierung des Erzbischofs Hermann von Bremen (oder von Hamburg, was zusammengehörte) vielmehr genau zusammen, ist also der Sache nicht im Geringsten entgegen. Eben so wenig beweisend ist der aus Adams von Bremen Worten hergenommene Grund. Zuvor muss bemerkt werden, dass Angeloni nicht einmal den Annalisten selbst, sondern seine Abschreiber, das Chronicon Slavorum und das Chronicon Alberti Stadensis zitirt und von beiden gerade den Ausdruck als den richtigen annimmt, der seiner Behauptung zusagt. Auf die Quelle selbst kann Angeloni nicht zurückgegangen sein; er hätte sich sonst für die Lesart bestimmen müssen, welche seine Angabe entkräftete. Adam von Bremen schreibt in seiner historia ecclesiastica (Lindenbrogii Scriptores rerum germanicarum septentrionalium etc. Hamburgi 1706 p. 30), nachdem er den Erzbischof Hermann als wenig klug geschildert hatte, der sich von Macco, seinem Vizebischof, bestimmen liess, wörtlich nur Folgendes: Primo quidem (nicht quemdam) Musicum *Guidonem* Bremam adduxit (nämlich der Erzbischof Hermann durch seinen Rathgeber Macco), cujus industria Melodiam et Claustralem disciplinam correxit. Quod solum ex ejus prospere cessit operibus. Wenn aber Adam „Guido den Musiker" nennt ohne weitere Hinzufügung, so muss er doch wohl den damals eben berühmten *vorzugsweise* darunter verstehen, um so mehr, da er zu einer Zeit nach Bremen kam, wo nicht wenige Männer noch leben mussten, unter deren Augen sich die Sache zugetragen hatte. Wenn aber nun vollends behauptet wird, Adam habe „Quemdam Musicum" geschrieben, worunter man den damals berühmten Guido nicht verstehen könne, so kann die Beweisführung offenbar nicht gelten, sondern muss als eine unrichtige erscheinen, die weit eher das Gegentheil der Behauptung beweist. — Dass die italienischen Schrifsteller nichts von Guido's Aufenthalt in Teutschland wissen oder vielmehr berichten, kann um so weniger in Anschlag gebracht werden, da sie von gar vielen, ihnen weit näher liegenden und höchst wichtigen Dingen nichts wissen oder nichts berichten, z. B. ob Guido wieder nach Rom gereist sei oder nicht, ob er sich wirklich wieder nach Pomposa begeben habe oder nicht u. s. w. u. s. w. Endlich war Bremen gerade der Ort, wohin der italienische Guido am ersten zur Verbesserung des Gesanges berufen werden konnte, weil es als Hauptsitz der Bekehrungen im Norden mit Rom in engster Verbindung stand, wo sogar ein Libentius und der Vorgänger Hermanns, Libentius 2., ein Schwestersohn des 1., Erzbischöfe gewesen und Italiener waren. Musste man also in Bremen die Auszeichnung Guido's durch Johann 19. nicht alsbald erfahren? Dazu war das ganze Wesen dieses Erzbischofs, der nicht der klügste *(parum habens prudentiae serpentis)*, wohl aber sehr anmassend und ehrgeizig war *(parvi pendens omnia, quae in espiscopatu invenit)*, und mit aller Gewalt seine Würde mit auffallenden Unternehmungen bezeichnen wollte, ganz geeignet, nach dem Ersten dem Besten zu greifen, was ihm vor die Hand kam, oder wozu er von seinen Schmeichlern angeregt wurde *(facile deceptus a clientibus)*. Wie hätte ein solcher Mann nach einem Andern, als nach dem vom Papste ausgezeichneten Guido Verlangen tragen sollen, da es ihm in allen seinen Unternehmungen keineswegs auf Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Sache selbst, sondern vor Allem auf das Aufsehen ankam, das sie vor der Welt machen würde. Liess er doch sogar die Umgegend Hamburgs, seines eigenen Bisthums, wohin er nur einmal und zwar mit einer ganzen Armee kam, ärger als ein Feind verwüsten; riss in Bremen das sehr alterthümliche Oratorium des heiligen Michael nieder, blos um etwas anffallend Neues zu veranstalten u. s. w. — Und sollte unserm Guido, dem Musiker, der so viel über Neid und Missgunst seiner Ordensbrüder klagt, eine solche Berufung, die ihn ehrte, nicht willkommen gewesen sein? Er müsste ja gar kein Musikerherz gehabt haben, wenn er so etwas nicht mit Vergnügen ergriffen haben sollte! Endlich sagt er ja selbst in seinem Briefe an seinen Freund Michael, dass er jetzt nicht nach Pomposa zurückzukehren im Stande sei. So muss er doch etwas ihm Wichtiges vorgehabt haben! Und davon erzählen uns die italienischen Schriftsteller auch nichts, dagegen Adam von Bremen zum Allerwenigsten etwas, das sich hören lässt und das er wissen konnte, und zwar aus der ersten Quelle. Verwechselt er auch zuweilen die Jahreszahlen, die er oft nur aus seinem Gedächtnisse gibt, und folglich auch mitunter die Herrscher und Päpste, unter denen irgend etwas Namhaftes berichtet wird, so ist er doch in den Nachrichten des Vorgefallenen selbst als äusserst zuverlässiger Erzähler allgemein und mit Recht anerkannt. Wenn man aber einem solchen Zeugen, für dessen Angabe sogar alle Nebenumstände sprechen, keinen Glauben schenken wollte, so dürfte wohl kaum etwas alterthümlich Geschichtliches zu beweisen sein. — Dass endlich die Annalen anderer teutschen Stifter Guido's Reise nach Bremen nicht erwähnen, ist ebenfalls ein sehr geringer Widerlegungsgrund der Sache. Denn erstlich haben wir aus jenen Zeiten nur sehr wenige vollständige Annalen; zweitens konnte Guido's Ruf, der eben erst im Beginnen war, in jener dunkeln Zeit unmöglich jedem Stiftskloster, das Guido auf seiner Reise berührt oder auch nicht berührt haben mag, schon bekannt genug geworden sein; drittens ist es auch gar nicht ausgemacht, ob Guido sich unterwegs so lange in irgend einem Kloster verweilte, dass man ihn näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Bei Guido's fraglicher Hinreise musste ihm vielmehr Alles daran gelegen sein, den Ort seiner Bestimmung möglichst bald zu erreichen. Dort angekommen, konnte ihn aber doch wohl das Klima, das sich der Italiener schwerlich so rauh vorgestellt haben mochte, als er es bei seiner schwächlichen Gesundheit fand, dergestalt beschweren, dass er froh war, seinen Auftrag in Bremen beendigt zu haben, und dass ihn darauf seine Sehnsucht unaufhaltsam wieder nach dem Vaterlande zog. —

Und so ist denn kein einziger dieser Gegenbeweise Angeloni's auch nur im Geringsten schlagend, vielmehr sind einige thatsächlich falsch und andere vermengen die

Zeiten. Ich muss also bei meiner schon in der frühern Abhandlung ausgesprochenen, aber damals des Raumes wegen nicht ausgeführten Ueberzeugung beharren, bis man bessere Gründe bringt, als die vorhandenen, zugleich aber auch solche, die meine, nicht gerade für das Gegentheil, sondern nur für eine grössere Möglichkeit der Reise Guido's nach Teutschland, als für eine Verneinung derselben zeugenden, wesentlich entkräften. Wäre dies möglich, was ich sogar lebhaft wünsche, so wäre immerhin noch durch meine Gegenbeweise ein Hauptpunkt aus Guido's Leben und Wirken in's Klare gestellt und genau erörtert, was bis jetzt noch nicht der Fall ist und nur zu den Wahrscheinlichkeiten gerechnet werden muss, deren bündigere Schlussrichtigkeit ich immer noch auf meiner Seite erachte. Sollten hingegen diese meine Beweise nicht entkräftet werden, so wird man nothwendig annehmen müssen, dass Guido der Aretiner als Lehrer des Gesanges wirklich eine Zeit lang in Bremen war.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Auf Regen folgt Sonnenschein. Mit stillschweigendem Vorüberwandeln an noch mehr anderen Kunstausstellungen des handwerksmässigen Unwesens, wovor die Werke unserer unsterblichen Grossmeister, deren Schöpfungen der Hauch des Weltgeistes belebte, sich schamhaft erröthend verbergen müssen, gelangen wir nun endlich in eine freundliche, erquickende Oase, — zu den alljährlich eilf lange Monate hindurch hier ersehnten Concerts spirituels, in welchen als Triebfeder das Prinzip des einzig Wahren und Schönen waltet. — Das erste der freudig bewillkommneten Tonfeste, am Donnerstage nach Aschermittwoch, eröffnete Beethoven's A dur-Sinfonie. Der Kronjuwel dieser polyphonischen Dithyrambe, das mit überirdischen Zauberklängen zum Herzen dringende Andante, wurde unter stürmischem Applaus da capo verlangt. Ein Kyrie, in D, von Pergolese ist einfach und echt kirchlich gehalten; die Fuge ein Muster an Klarheit und erhabenem Aufschwung. Mozart's Zauberflöte-Ouverture musste gleichfalls wiederholt werden. Warum die drei Akkorde nach der Halbkadenz, anstatt vom Auftakt zum Niederstrich hinüber ligirt, noch einmal frei angeschlagen wurden, blieb Vielen ein Räthsel. — Das Gebet von Mendelssohn schien hier keineswegs zweckmässig eingereiht; es war jenes teutsche dona nobis pacem, welches diese Blätter im vorletzten Jahrgange als Autographen-Beilage mittheilten, und dürfte schwerlich zum Vortrage in einem grossen Konzertsaale bestimmt sein. Der Schlusschor aus Spohr's Oratorium: „Das jüngste Gericht" imponirte durch grossartig komplizirte Massen. — Im zweiten Konzerte kam zur Aufführung: Die Jupiter-Sinfonie von Mozart, in C, welcher man nie ohne kniebeugende Reverenz begegnen darf; — Bassarie aus Haydn's „Stabat mater," durch Staudigel wunderherrlich gesungen; da capo, so wie Menuett und Trio des Vorhergegangenen; — Beethoven's Musik zum Ballet: Prometheus, poetisch eingeleitet und erläutert von J. G. Seidl. Freilich nur Fragmente, da das Ganze den Raum von 1½ Stunde erheischt hätte; das Instrumental-Concertant, der Triumphmarsch, nebst dem melodieenreichen, thematisch durchgearbeiteten Finale sprach am meisten an. Die deklamatorische Beigabe, obschon einer Meisterkünstlerin, wie Mad. *Rettich*, anvertraut, erzeugte demungeachtet eine gewisse Dehnung, verweilte im Eingange vielleicht allzuumständlich bei der mythologischen Sage und knüpfte durch die Zwischenperioden den Faden zum Folgenden wohl nicht deutlich genug an. Indessen, wenn gleich das Problem weit schwieriger zu lösen, als bei „Egmont," so gebührt dennoch dem verdienstlichen Streben, ein der lebenden Generazion kaum namentlich mehr bekanntes Tonwerk nach beinahe vier Dezennien wieder aus der Vergessenheit heraufzubeschwören, der wärmste Dank. — Tremendum und pignus futurae gloriae, aus einer Litanei von Mozart; zwei orientalische Zahlperlen im Strahlenkranze unsers Amphion; — Beethoven's „Germania," Volksgesang, mit neuem Texte von J. G. Seidl, ursprünglich komponirt im Jahr 1813 zu Treitschke's Gelegenheitsstück: „Gute Nachricht," womit der Verbündeten glorreicher Einmarsch in Paris gefeiert ward. So verständig auch die Worte unterlegt sind, so verhalten sie sich dennoch zum Originale wie ein etwas mangelhafter Nachdruck, wobei besonders die energisch akzentuirte, als Rosalie stets wiederkehrende Hauptpointe: „Germania" verloren ging, und durch das sogar skansionsunrichtige: „o teutsches Land!" nimmermehr ersetzt werden konnte. — Zum dritten Konzerte war gewählt: Beethoven's Fidelio-Ouverture, No. 1. (beiläufig der Beisatz: „zu Leonore" ist irrthümlich, weil diese Oper hier niemals unter letzterer Benennung zur Darstellung kam;) — die musterhafte Ausführung hatte eine Wiederholung zur Folge, welch schonungsloses Begehren kaum zu entschuldigen sein möchte. Der so frappante Trompetenruf, aus der angrenzenden Nebenstube herüber dringend, gemahnte diesmal an ein dünnes Posthörnlein, und machte das Unzulängliche der leidigen Klappeninstrumente, welche durch die Reform ihren individuellen, kriegerischen Karakter eingebüsst haben, nur doppelt, bis zur beklagenswerthen Evidenz fühlbar; — das Pianofortekonzert, oder bestimmter: Concertino, da alle drei Sätze ohne Unterbrechung zusammenhängen, in G moll, von Mendelssohn, entzückte die ganze Versammlung, Originalität, die den eigenen, selbst gebahnten Weg verfolgt, wandelt hier Hand in Hand mit dem blendenden Reiz der Melodieen und einer Fülle harmonischen Reichthums, welchen die konzentrirte Wirkung der aktiv eingeführten Instrumentalpracht veranschaulicht. Herr *Karl Evers* erwarb sich eben so sehr durch seine, echten Kunstsinn bethätigende Wahl, wie nicht minder durch das gediegene, wahrhaft geistreiche Spiel allgemeine Anerkennung; — über den ästhetischen Werth des Agnus Dei aus Cherubini's Requiem für Männerstimmen bedarf es

keines nachträglichen Urtheils; — eben so hoch gestellt in der Kunstwelt, wird Spohr's karakteristisches Gemälde: „Die Weihe der Töne" bewundert; nur sei der leise Zweifel erlaubt: ob eine, den Hörer fast unwillkürlich beschleichende Empfindung von Monotonie nicht dadurch beseitigt würde, wenn beide Tonwerke weniger umfangreich, und derselben Ideenfluss nicht bis in's kleinste Detail mit einer fast ängstlich gesuchten Genauigkeit ausgesponnen wäre? — Das vierte und letzte Konzert brachte uns die viele Jahre lang nicht wieder gehörte Idomeneo-Ouverture; auch so eine Geistesgeburt, die nie altert. Der Vorwurf, dass die ohne Kraftakkorde gleichsam absterbende Schlusskadenz den Totaleindruck schwäche, kann nur von solchen Splitterrichtern ausgehen, welche den intensiven Gehalt nach den tumultuarisch gespendeten Beifallsignalen zu taxiren pflegen. Der Eingangssatz von Michael Haydn's unvollendet gebliebener Todtenmesse: Requiem aeternam — Kyrie, Christe eleison, ist ein wahrhaft schönes, wundervoll gearbeitetes Kirchenstück, nur will es bedünken, dass das Kolorit, wozu schon die B dur-Tonart ihr Scherflein beiträgt, und worauf man vormals weniger reflektirte, für den Anniversar-Gottesdienst pro defunctis denn doch wohl allzufrisch sei, und solch prächtig kolossaler Fugenbau in seiner majestätisch dahin wogender Harmonieenfluth vielleicht jeder anderen Missa solemnis an hohen Festtagen zur schmuckvollsten Zierde gereichen, auf alle Fälle aber daselbst eine ungleich schicklichere Stelle finden würde. — Der k. k. Hofkapellist Herr *Klein* blies ein handschriftliches Klarinettkonzert (ebenfalls Concertino) von Molique; Allegro und Andante wollen wir dem geschätzten Komponisten noch zumuthen, denn da verrathen wenigstens einzelne, geniale Züge den tüchtigen Harmoniker; aber mit dem fast trivialen Presto mag sich befreunden, wer da will; an Molique's Vaterschaft glauben, hiesse seinem rechtlichen Namen einen Schandfleck anhängen; und wer bisher qualitativ so Ausgezeichnetes, reiflich Erwogenes und sorgsam Gefeiltes lieferte, wird wohl sich selbst nicht muthwillig an den Pranger stellen. Ueberdies kann die Manier, Stakkatopassagen, Salti mortali und gewisse, so zu sagen, keck herausfordernde Figuren anzubringen, welche der Natur des Instrumentes widerstreben, nimmermehr gerechtfertigt werden; und dieses sanft rührende Tonwerkzeug, welches der menschlichen Stimme am nächsten kommt, sollte sein einziges Ziel, seinen schönsten Wirkungskreis vorzugsweise nur in der Seelensprache des ausdrucksvollen Kantabile suchen; applikaturgerechte Tours de force aber, Arpeggien und chromatisch auf- und herabrollende Läufe höchstens als sparsame Würze, zur ebenmässigen Vertheilung von Licht und Schatten, und um doch auch die Virtuosenprärogative geltend zu machen, nach wohlberechneten Verhältnissen zuweilen mit einmischen. — Finis coronat opus! Beethoven's C moll-Sinfonie, die herrlichste ihrer herrlichen Schwestern, sprach diesmal das Abschiedswort. — Wenn man von einem solchen erlesenen Vereine nur abstrakt Vollendetes, rein Makelloses zu erwarten sich berufen wähnt, dann wird es auch begreiflich, wie selbst kleine, an sich geringfügige Blösen, welche unter andern Umständen stillschweigend übersehen würden, von einer solchen Kennerelite nicht ungerügt bleiben können. Leider liessen ein paar Bläser, und obendrein noch renommirte, aus Versehen einige falsche Einsätze sich zu Schulden kommen; das waren aber auch die einzigen Nebelflecke am blauen Horizonte, weshalb die Fehlenden gewiss sich selbst mit den härtesten Vorwürfen bestraften.

(Beschluss folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter $^{1840}/_{1841}$, *bis ult. April.* (Beschluss.) IV. Von fremden Künstlern besuchten uns:

1. Herr *Ghys*, erster Violinist des Königs von Belgien, aus Paris. Er spielte im Theater an 2 Abenden eigne Komposizionen unter stürmischem Beifall. Durch kühnste Ueberwindung aller Schwierigkeiten, so wie durch zartesten Vortrag der Gesangstellen ist er mit Recht ein Geistesverwandter Paganini's zu nennen.

2. Gebrüder *Mollenhauer*, Knaben von 10 bis 12 Jahren, auf der Violine und dem Violoncello — von vielem Talent. Durch ungünstige Umstände, ja Zusammentreffen mit andern Konzerten, waren ihre Konzerte wenig besucht.

3. Herr *Moritz Hauser*, Violinist und Mitglied des Wiener Konservatoriums, gab mehrere Soireen blos mit Quartettbegleitung, auch im Theater spielte er mehre Male. Er fand vielen Beifall durch sein elegantes Spiel, gepaart mit vieler Sicherheit. Besonders der beliebte „Karnaval von Venedig" von Ernst gefiel sehr durch piquanten Vortrag.

4. Herr *Alexander Dreischock*, Hof-Pianist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, besuchte uns wiederholt, gab 3 Soiréen, spielte mehre Male im Theater mit Furore. In Wahrheit das Non plus ultra aller Fertigkeit, fesselte er eben so die Augen als die Ohren der Zuhörer an sein Klavier. Er spielte blos eigne Komposizionen mit Ausnahme des 1. Satzes der Sonate pathétique, die er wohl mehr als eine flüchtige Zugabe behandelte. Auch das Zerstückeln solcher Werke ist nicht rathsam. Unter seinen Komposizionen war unstreitig das werthvollste: „Souvenir d'Amitié," Op. 8., wo eine schöne gesunde Melodie durch umsponnene Harpeggien freundlich durchblickt.

Doch die Krone des Klavierspiels gebührt Herrn *Thalberg*, der uns auf seinem Fluge nach Warschau besuchte. Leider gab er nur eine Soirée im Hôtel de Pologne, jedoch hat Referent die Freude gehabt, ihn während dieser kurzen Zeit sehr oft zu hören. Thalberg hat neue Mittel und Wege entdeckt, dem vielfach monotonen Klavier glänzende Effekte zu geben. Man hört wirklich bei geschlossenen Augen drei Hände spielen, eine die tiefsten, eine die mittlern und eine die höhern Korden. Mitten liegt gewöhnlich die Melodie, welche, umwebt von den verschiedenartigsten reizendsten Figuren, Arpeggio's, Leitern u. s. w. hervortritt, und zwar mit dem schönsten zartesten Anschlage. Die grössten Schwierigkeiten besiegt er mit erstaunlicher Besonnenheit und Sicherheit. Wahrhaftig, auch

uns ist klar geworden, dass wahre Virtuosität mehr als blose Fertigkeit ist. Seine Don Juan- (Menuett und Serenade) Fantasie und Etude Amoll wird uns unvergesslich bleiben. Ausserdem spielte er „Fantasie aus Moses" von Rossini und Finale aus „Lucia di Lammermoor". Sein Auftreten war voll Glanz und Triumph. Alle Räume des Saales waren gedrückt voll und erbebten vor stürmischem Applaus. Die Instrumente aus der Bessalie'schen und Berndt'schen Pianoforte-Fabrik zeichnete Hr. Thalberg besonders aus, und spielte im Konzert auf beiden Instrumenten abwechselnd.

V. Die mehr geistlichen klassischen Aufführungen unsers thätigen MD. *Mosevius* mit seiner Singakademie anschliessend dem tüchtigen Orchester (ganz dasselbe wie bei den Künstlervereins-Aufführungen) waren von höchstem Interesse. Aufgeführt wurden im Sommer vorigen Jahres:

1. „Mozart's Requiem" in dem Universitäts-Musik-Saal und zwar zum Andenken des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm 3.

2. Im Spätherbst: „Die Jahreszeiten von Haydn" zu einem milden Zweck.

3. Zur Weihnachtszeit: Der erste Theil des Händelschen „Messias" nach der Original-Partitur, vorangehend einige Weihnachts-Choräle (Bearbeitungen von Eckard-Hassler und S. Bach) und „Salve Regina" von Rovetta.

4. Vor der Charwoche, Der „Messias" von Händel (vollständig bis auf Auslassung einiger Nummern im ersten Theil) und zwar mit Mozart's Orchester-Bearbeitung. Alle diese Aufführungen waren auf das Sorgfältigste vorbereitet, und drum die Wirkung ebenso tiefergreifend als erhebend.

Notabene. Die Breslauer Singakademie besteht, nach dem neuesten gedruckten Verzeichniss 1841, aus 166 wirklichen Mitgliedern. Ausserdem nehmen noch 10 Expektanten an den Uebungen der Singakademie Theil.

VI. Von kirchlichen Musikaufführungen und zwar von stärkerer Besetzung als an gewöhnlichen Sonntagen verdient in diesem Winter der ehrenwerthsten Erwähnung:

1. Im Januar in der St. Maria Magdaleuen Kirche unter der Leitung des Herrn Kantor *Kahl* der 42. Psalm „Wie der Hirsch" von Mendelsohn-Bartholdy.

2. In der jüngst verflossenen Charwoche in der St. Bernhardiner Kirche von dem kirchlichen Singverein unter Leitung des Herrn Kantors *Siegert* und zwar Char-Mittwochs: „Miserere" von Abt Vogler mit Orchesterbegleitung und der 119. Psalm „Heil dem Manne" von K. Ch. Fr. Fasch.

3. In der St. Elisabeth-Kirche Charfreitags: unter Leitung der Herren Kantor *Pohsner* und Oberorganist *Köhler*: „Der Tod Jesu" von Graun.

Herr MD. *Schnabel* führte in der Aula Leopoldina Haydn's „Schöpfung" auf. Die Soli's waren diesmal sehr mannigfaltig und gut besetzt. Fräul. *Dikmann* und Mad. *Meier* (beide vom k. Theater) die Sopran-, die Herren *Hirschberg* und *Letzner* die Tenor-, die Herren: *Neutwich* (Gesangslehrer), *Pravit* und *Höfer* (Beide vom Theater) die Basspartie.

Die Besetzung des Orchesters war eine doppelte, da das Theater-Orchester sich angeschlossen hatte. Die Chöre waren ebenfalls stark und gut besetzt, und so war die Aufführung dieses Meisterwerks eine grossartige und gewaltige zu nennen. Der Saal war überfüllt und die Stimmung eine begeisterte.

Nachträglich zu erwähnen sind unter den Konzerten im Krollschen Wintergarten zwei Konzerte von besonderem Interesse. An dem einen Abende wurden fünf Komposizionen des bekannten Beckerschen Rheinliedes, und zwar von hiesigen geachteten Komponisten (Herren *Bialeki*, *Ernemann*, *Freudenberg*, *Lenz* und *Richter*) mit starker Besetzung aufgeführt, und nach eingesammelten Stimmen des zahlreichen Publikums das von Lenz für das beste erklärt. An einem andern Abende wurde abermals eine Konkurrenz veranstaltet zwischen dem Berliner, Leipziger und hiesigen Preisliede, in welcher ebenfalls das Lenz'sche siegte.

Schliesslich verdient einer ehrenvollen Erwähnung der hiesige Liedertafel-Kreis unter der Leitung des Hrn. MD. Mosevius. Nach dem neuesten Verzeichniss besteht er beinahe aus 60 Personen, darunter Komponisten, Sänger und Dichter — Männer aus den gebildetsten Ständen. Er versammelt sich allmonatlich in dem Kappeschen Saal bei einem frugalen Abendbrot. Durch tüchtige Pflege des mehrstimmigen Männergesangs durch die beste Auswahl der kräftigsten und besten Komposizionen befindet sich diese Liedertafel im besten Flor.

Breslau, in der letzten Hälfte des Aprils 1841.

E. K.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lukka.

Florenz. (Teatro Pergola). Dies Theater, welches im Karneval gern mit den ersten fünf Theatern Italiens, nämlich von Mailand, Neapel, Venedig, Rom und Turin wetteifern möchte, machte heuer gewissermassen Epoche mit Meyerbeer's „Roberto il Diavolo". Nur ein Impresario Lanari konnte den Muth haben, diese Oper überhaupt und mit solcher Pracht in die Szene zu setzen. Denn in einem Lande, wo von den unsterblichen Noten Bellini's, den klassischen Werken Ricci's, den erhabenen unerreichbaren Harmonieen Mercadante's, dem allgewaltigen Donizetti jahraus jahrein gesprochen und geschrieben wird (von Rossini ist gar wenig die Rede mehr), da war es in der That ein grosses Wagestück, eine Meyerbeersche Musik, wo Deklamazion, Ausdruck der Leidenschaften, Haltung der Karaktere, Einheit des Ganzen, treffliche Instrumentazion, kontrapunktische Eleganz des gebildeten Musikers Aufmerksamkeit stets rege halten, hören zu lassen.

Ist aber Italien wirklich das Land, das im Allgemeinen und besonders in der heutigen beneidenswerthen Epoche seiner Oper, für diese Sachen taub ist? Es scheint nicht; wenigstens hat es der Robert le Diable in Florenz bewiesen; ja die Fanatiker der sogenannten erhabenen harmonischen Gelahrtheit Mercadante's standen bei Meyerbeer wie verblüfft da, und schämten sich ihrer so oft geäusserten Fanfaronaden über ihren italienischen Abgott. Dass übrigens die Florentiner anfänglich diese teutsche Schöpfung wenig begriffen, ist eben so wahr, als dass sie nach allmäligem Eindringen in deren Geist enthusiastisch für sie wurden; sie zählte auch die allermeisten Vorstellungen der Stagione, hatte stets sehr volle Theater, und weit und breit aus allen Gegenden von Toskana und andern italienischen Staaten lief Alles herbei, um Meyerbeer zu bewundern. Hätten wir nur jährlich mehre ähnliche Opern in Italien; wie viele heutige musikalische Unsterblichkeiten würden nicht bald maustodt werden! — Was nun die Aufführung, die auch in der Folge immer besser ging, betrifft, waren die Rollen so vertheilt: Roberto: *Carlo del Massi*; Beltramino: *Carlo Porto*; Alberto: *Demetrio Masselli*; Rambaldo: *Giuseppe Lucchini*; Isabella: *Sofia Mequillet*; Alice: *Maschinka Schubert*. Wiewohl Porto in dieser Oper, seiner donnernden Stimme wegen, der heutigen Theatersitte gemäss, die erste Palme davon trug, so wusste auch die Schubert mit ihrer angenehmen Stimme und ihrem guten Gesange der Hände viele in Bewegung zu setzen; die übrigen Sänger, Tänzer, die Prachtdekorazionen und Kleider wirkten zum grossen Totaleffekt des Ganzen vortheilhaft mit. Da nun Donizetti Lanari's besonderer Liebling ist, — und wessen Impresario's Liebling ist er jetzt nicht! — so gab er zur zweiten Oper seinen „Belisario"; allein bei allem grossen Beifall, welchen die Schubert, die Mequillet, Porto und Roppa erhielt, lechzte man abermals nach Roberto il Diavolo, der schon zur Hälfte Februars 33 Vorstellungen hatte, und nach Roberto il Diavolo wollte auch D.'s Roberto d'Evreux nicht mehr anziehen.

In der Faste gab man D.'s Lucrezia Borgia mit der *Unger*, der *Lucchini*, *Moriani* und *Porto*, ohne Weiteres mit dem besten Erfolge. Item Belisario mit der Unger, der Mequillet, Roppa (Moriani war unpässlich) und Porto. Dito die Puritani, mit der Streponi und dem hergestellten Moriani.

(Teatro Goldini). Hier betrat die 18jährige *Annunziata Tirelli* in der „Lucia di Lammermoor" zum Erstenmal die Bühne und — wie die Italiener in der Theatersprache sagen: *si difende*, sie vertheidigt sich — erhielt Aufmunterung. Ihr zur Seite sang Tenor *Pancani* und Bassist *Bartolini*. In der Lucrezia Borgia hatte Debutantin zur Collega die Mezzosopranistin *Lucchini* in der Rolle des Orsini, ferner den von einer Unpässlichkeit hergestellten Bassisten *Biondini*, und auch diese Oper fand gute Aufnahme; die Capuletti aber (mit der Lucchini = Romeo, Cosentini, Anfängerin, = Giulietta, Pancani und Bartolini) die allerbeste Aufnahme. Rossini's Inganno felice liess kalt!

Der rühmlichst bekannte Pianist *Döhler*, der unlängst zum Vortheile einer armen Familie eine musikalische Akademie gab, erhielt den Orden vom heiligen Ludwi. (S. Lukka.)

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Als eben die Stagione eröffnet werden sollte, erkrankte der Tenor *De Gattis*, weswegen seine Rolle im Scaramuccia ein zweiter Tenor übernehmen musste. Auch der Buffo Cini wurde unpässlich und konnte seine Rolle nicht nach Wunsch geben. Die Oper verunglückte also und unterblieb bis zur Ankunft eines neuen Tenors; die Prima Donna *Bondi*, die von hier gebürtige Altistin *Pozzolini* und der Bassist *Gruis* fanden indessen öfters Beifall. Die Pozzolini hat einen Bruder, Namens *Atanasio*, 20 Jahre alt, der seit 16 Monaten den Gesang studirt, und mit seiner hübschen Tenorstimme nächstens die Bühne zu betreten gedenkt. Einstweilen sang er in mehren, während der Pause der Oper, auf benanntem Theater gegebenen Akademien. Mit Ankunft des Tenors *Nerozzi*, des Buffo *Bigazzi* und Bassisten *Bouffier* begannen abermals die Vorstellungen des Scaramuccia und mit gutem Erfolge. Mit Rossini's Gazza ladra setzte es ebenfalls Spektakel. Eine Partei wollte sie nicht, aber die auf die Obrigkeit gestützte Impresa hielt Stand, gab sie, und die Oper wurde vom Anfang bis zum Ende ausgepfiffen. Bei alldem gab die Impresa nicht nach, und nach einigen in der Gazza ladra vorgenommenen Abänderungen gefiel sie hier mehr, so auch die Sänger, Herr Gruis etwa abgerechnet, welcher distonirte. Um jedoch das gesammte Publikum zu befriedigen, wurde bald darauf ein Akt des Scaramuccia und der zweite Akt der Gazza ladra gegeben.

Der bekannte Violinkonzertist *Vincenzo Bianchi* ist dermalen Primo Violino und Orchesterdirektor dieses Theaters.

(Fortsetzung folgt.)

Die Schweizerische Musikgesellschaft

hielt nach ihrem in *Basel bei J. G. Neukirch gedruckten Protokoll* 1840 ihre 21. Versammlung. Ihre erste allgemeine Sitzung den 7. Juli 1840 Morgens 8 Uhr im Stadt-Kasino in Basel eröffnete Hr. Prof. *Rudolf Merian-Bernoulli*, als diesjähriger Präsident, mit einer passenden Antrittsrede, welche einstimmig gedruckt verlangt und in diesem Protokoll S. 31 mitgetheilt wurde. Alle 20 Jahre hindurch versammelte sich diese Musikgesellschaft in Basel und wurde nur unterbrochen durch die Gegenwart kolossaler Heere. In der jüngsten Zeit wurden die Unterbrechungen durch ungleich kleinere Ereignisse weit zahlreicher herbeigeführt, so dass der Redner die materiellen Interessen und Parteiungen der Gemüther zum Nachtheil alles Edleren fürchtet. Gefahr aber soll nicht einschüchtern etc. Der Zweck der Gesellschaft ist nicht allein veredelnde Harmonie in Tönen, sondern auch in den Herzen der Eidgenossen, welche letztre jetzt besonders an Wichtigkeit überwiegt. Eine überaus zeitgemässe Rede! Nach Aufzählung der verstorbenen und nach Annahme neuer Mit-

glieder bestand die Gesellschaft der anwesenden Mitglieder aus 201 Personen. Ausser diesen nahmen an der Aufführung des grossen Konzerts noch so viele Sänger und Instrumentalisten Theil, dass Chor und Orchester auf 570 Mitwirkende sich beliefen. Die zweite Sitzung am 8. Juli enthält Wichtiges für die Gesellschaft, so wie die darauf folgenden historischen Notizen über die Versammlung 1840. Hauptwerke waren: Samson von Händel, instrumentirt von J. F. v. Mosel; Sinfonie D dur, von Beethoven, und 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy. Musikdirektor Hr. *Laur* aus Basel dirigirte. Samson ging sehr würdig. Soli sangen: Frau Stockhausen (Delila) und Frau Fischer-Valentin (Mirah), beide vortrefflich; Hr. Spiess (Samson) mit kräftiger, und Prof. Miescher (Manoah) mit klangvoller, weicher Stimme. Die Solopartie des 42. Psalms sang Frau Stockhausen gleichfalls meisterlich. Der Ausführung der Sinfonie rühmt man seltene Kraft und Genauigkeit nach. Dieses Hauptkonzert fand am 8. Juli Statt. Tages darauf im Virtuosenkonzert leitete die Ouverture zur Oper Fortunat von Schnyder v. Wartensee ein. Zu den schon genannten Sängern liessen sich noch hören: Frau Bischoff-Kastner von Basel, Dr. Ziegler-Sulzer aus Winterthur und Rud. Ringier (Bass) aus Lenzburg. Die Konzertante für 4 Violinen von L. Maurer spielten Musikdirektor E. Reiter in Basel, A. Wilkoszowski, Konzertmeister in Zürich, Höfl, Konzertmeister in Basel, und Keller von Zürich. Frau Ziegler-Ernst, von Winterthur, trug K. M. v. Weber's Pianoforte-Konzert vor. Flötenvariazionen von Th. Böhm spielte Hr. Spalinger, Kapellmitglied in Zürich. Fräul. Bildstein begleitete auf der Harfe. Weber's Jubel-Ouverture leitete den zweiten Theil ein. B. Romberg's neunten Konzert spielte Ernst Knoop, Musikalienhändler in Basel; Seb. Bach's B moll-Fuge mit obligatem Pedal trug der Organist am Münster, Bened. Jucker vor; Weber's F moll-Konzert für die Klarinette der Kapellmeister in Basel, Ed. Lutz. Der erste Satz der Preis-Sinfonie von Fr. Lachner beschloss. — Auch dieses Künstler-Konzert gelang überaus: nur fand man es von zu langer Dauer (von 3 — 8 Uhr). — Zuletzt ein glänzender Ball.

Ein Verzeichniss aller Mitglieder, Ehrenmitglieder und Kandidaten, nach den Kantonen alphabetisch geordnet, beschliesst mit einem summarischen Auszuge, der einen sehr erwünschten Ueberblick gibt. Mitglieder sind 539; Kandidaten 240; ausserordentliche Ehrenmitglieder 19; ordentliche Ehrenmitglieder 67; also zählt die ganze Gesellschaft 865 Theilnehmer. Aus den Berechnungen ergibt sich, dass es auch mit dem Oekonomischen der Gesellschaft sehr gut steht.

Zum Versammlungsort in dem laufenden Jahre wurde fast einstimmig die Stadt *Luzern* gewählt. Die Stadt hat es angenommen. Brieflich erfuhren wir aus der Schweiz, das diesjährige Musikfest in Luzern werde den 13., 14. und 15 Juli gefeiert; die gewählten Hauptwerke sollen folgende sein: Des Heilands letzte Stunden, von L. Spohr — und Neukomm's neuestes Oratorium: „Christi Himmelfahrt". Näheres darüber ist uns versprochen. Hoffentlich wird auch dieses Mal ein gedrucktes Protokoll nicht fehlen.

Feuilleton.

In *Halle* an der Saale wird am 17. Juni Friedr. Schneider's Weltgericht unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Der russ. Oberst Alexis *Lvoff* (Direktor der kaiserl. russischen Sängerkapelle zu Petersburg) ist von der Berliner Sing-Akademie zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Der Komponist und Virtuos *J. Rosenhain* hat von der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar, welcher er seine Fantasie über Themen aus den Puritanern gewidmet, ein sehr schmeichelhaftes Schreiben nebst einem kostbaren Brillantring empfangen.

In Dresden fand (in der dasigen Frauenkirche) eine grosse Musikaufführung Statt, deren Ertrag zu einem Denkmale für K. Maria von Weber bestimmt ist. Ausser mehreren Tonstücken von Weber selbst ist Händel's Oratorium Theodora, bis jetzt in Teutschland noch ziemlich unbekannt, zur Aufführung gekommen.

Gestorben ist zu Paris in seinem 50. Lebensjahre *Felix Savart*, Mitglied der Akademie und Professor der Physik am Collége de France. Er hat sich durch zahlreiche treffliche Schriften über Akustik bekannt gemacht, und sein Tod wird um so mehr bedauert, da er ein grosses Werk: Vollständiges System der Akustik, wovon man sich viel versprach, unvollendet hinterlassen hat.

Heinrich Dorn in Riga arbeitet an einer neuen Oper, die den Namen führt: Das Banner von England.

Von *Balfe* ist auf dem English Opera House zu London eine neue Oper: „Keolanthe" gegeben worden und hat eine gewaltige Wirkung hervorgebracht. Unter den Darstellern wird besonders die Gattin des Tonsetzers, Mad. Balfe gerühmt, in deren Händen sich die Hauptrolle befand.

Die grosse Oper zu Paris hat Mozart's Don Juan, neu besetzt und einstudirt, gegeben. Zwischen dem zweiten und dritten Aufzug aber (man gibt dort die Oper in vier Aufzügen!) wurde der Darsteller der Titelrolle, Herr Baroilhet, so heiser, dass das Stück nicht fortgespielt werden konnte. Als Ersatz gab man die Ouverture und das grosse Terzett aus Rossini's Wilhelm Tell.

Die berühmte Pianistin Mad. *Pleyel* war jüngst in Brüssel, wo sie namentlich in einem von der Gesellschaft Réunion lyrique bei Hofe gegebenen Konzerte reichen Beifall erntete.

Liszt hat sein erstes Konzert in Paris, nach seiner Rückkehr dahin, mit dem glänzendsten Erfolge gegeben. Die, zum Theil neuen Stücke, welche er darin spielte, waren folgende: Ouverture zu Rossini's Wilhelm Tell, auf das Pianoforte allein übertragen: Andenken aus Lucia di Lamermoor; Serenade und Ave Maria von Franz Schubert; Fantasie über Robert der Teufel; Mazeppa, Fantasie; Galop chromatique.

Die grosse Oper in Paris bereitet eine neue Aufführung von K. M. von Webers Freischütz vor, und zwar ganz treu und unverändert, nur dass statt des Zwischendialogs fortlaufende Rezitative eingeschoben werden. Mit Abfassung der Letztern, sowie überhaupt mit der Inszenesetzung des Ganzen ist Herr Hektor Berlioz beauftragt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juni. № 23. 1841.

Guido von Arezzo.

Sein Leben und Wirken. Von *R. G. Kiesewetter.*

Beschluss der Anzeige von G. W. Fink.

Das Dunkel, was über Guido's Leben liegt, ist so mitternächtlich, dass ich es nur unter die wahrscheinlichen, schlechthin aber nicht unter die geschichtlich bestimmten Ereignisse setze, wenn es hiess, Guido sei in sein früheres Kloster Pomposa wieder zurückgekehrt und habe den Rest seines Lebens daselbst in gewohnter Thätigkeit zugebracht. Dass Guido, wenn er nämlich Zeit dazu gewonnen haben würde, es wollte, ist gewiss: er schreibt es selbst; ob er es aber auch that, das steht nirgend, wenn nicht spätere Erzähler, die nicht als Zeugen gelten können, dafür gehalten werden sollen. Lassen wir uns aber auf Schlüsse ein, so müssen wir zugleich bedenken, dass Vernunftwahrheiten keine geschichtlichen, und geschichtliche noch keine Vernunftwahrheiten sind, wie bekannt; Eins kann folglich das Andere auch nicht ersetzen. Wir müssen daher ohne Weiteres zugeben, dass wir nicht wissen, was eigentlich nach seiner Anerkennung von Johann 19., oder nach seiner sehr wahrscheinlichen Rückkehr aus Teutschland nach Italien aus ihm geworden ist. Aus diesem Grunde können wir, genau genommen oder geschichtlich entschieden, uns in der Frage: Ist unser Guido ein Kamaldulenser geworden oder nicht? weder auf ein sicheres Nein, noch auf ein erhärtetes Ja einlassen. Ich gehöre selbst unter diejenigen, die unsern Gesangverbesserer nicht unter die Kamaldulenser geben lassen, weil — ich es nicht wünsche und weil die Beweisgründe dafür, die bis jetzt angeführt worden sind, nicht Stich halten. Aber darauf schwören möchte ich doch nicht, dass er gar nicht unter die lieben Eremiten gegangen sein könne. Allerdings wäre es das Unglücklichste für den Musiker gewesen, was er hätte thun können; allein wer kennt nicht den trübseligen, plagesüchtigen Sinn jener Zeit? wer weiss nicht, was eine verkehrte Mystik noch jetzt sogar aus Männern machen kann, von denen man es nicht für möglich halten würde, wenn es nicht die That bezeugte! Und wahrhaftig, Veranlassung hatte unser Guido wohl dazu. Wir wissen, dass er nach seiner Verbannung aus Pomposa eine freundliche Aufnahme beim Bischof Theodald in Arezzo fand. Dieser war aber gerade der Mann, der durch seine Wohlthaten im Gemüthe Guido's auch eine bedeutende Verehrung gegen die Kamaldulenser, die er selbst ausserordentlich begünstigte, hervorzurufen und immer fester zu setzen im Stande war. Hatte ihnen doch der Bischof seine Liebe thatsächlich bewiesen, wie Mabillon in seinen Annalen des Benediktiner-Ordens erzählt (T. IV an verschiedenen Stellen), und nicht etwa nur einmal, sondern ausdauernd. Er war es, der dem Stifter dieser strengen Zellenbrüder, dem Romuald, Ländereien zu einem Kloster schenkte, das von Theodald 1013 geweiht wurde. Nach Romuald's Tode 1027 bestätigte er diese Schenkung den Brüdern feierlich. Ja 1033 verwilligte er durch einen Schenkbrief den Eremitenmönchen den Zehnten von Allem, was die Einwohner von Arezzo verkauften. Wäre es nun nicht möglich, dass dieser von Guido so hochverehrte Mann seine eigene Neigung auch dem empfänglichen Musikergemüthe mitgetheilt haben könnte? Brauchte es dann wohl mehr, als irgend eines Anstosses von Aussen und einer exaltirten Stimmung von Innen, um den Guido zu einem Entschlusse zu bringen, der, war er in's Werk gesetzt, nicht mit Anstand und Ehre wieder zurückgenommen werden konnte? Hätte dies Herr Fétis gewusst, er würde nicht verfehlt haben, diese nicht geringen Wahrscheinlichkeitsbeweise seinen schwankenden und unhaltbaren an die Seite zu setzen. Ferner liesse sich auch mit der keinesweges unerhörten Annahme des Uebertritts in eine strengere Ordensabtheilung, denn die Eremiten-Romuald's gingen aus den Benediktinern hervor, erklären, warum die Benediktiner in der Folge über Guido schwiegen. — Bin ich nun auch keinesweges der Meinung, mit dem eben Beigefügten die Thatsache des Uebertritts Guido's in den Orden der Kamaldulenser bewiesen zu haben, was nach dem Früheren auch gar nicht meine Absicht sein konnte: so geht doch daraus so viel hervor, dass wir eben so wenig sicher geschichtlichen Grund haben, die Sache anzunehmen oder zu verwerfen. Aus Mangel an gleichzeitigen und authentischen Nachrichten haben wir also auch diesen Punkt immer noch im Ungewissen zu lassen, worin er auch wohl verbleiben wird. Uebrigens wollen wir nur noch bemerken, dass nach einer von Forkel (2r Th. S. 243) angezogenen, dazu von Mabillon selbst erwähnten und *nicht widersprochenen* Stelle die Meinung, Guido sei später ein Einsiedler geworden, sich schon zum Anfange des 12. Jahrhunderts verbreitet hatte. — Bei dieser Gelegenheit stehe für nicht wenige Untersucher die Warnung, nicht zu viel Authentisches aus den Schlusszeilen eines Manuskript zu schliessen, da sie nur Zu-

sätze der Abschreiber sind. So stand z. B. unter dem Mannskript des Guidonischen Mikrologs, das Barouius brauchte, was Mabillon in seinen Annalen Lib. LV. S. 325 anführt: *Explicit Micrologus Guidonis, suae aetatis anno trigesimo quarto, Johanne vicesimo Romanam gubernante ecclesiam.*

Waren uns diese Zusätze und Entgegnungen über die Lebensverhältnisse unsers Guido, wie sie Angeloni gab, durchaus nothwendig, so gereicht es uns, wie dem geehrten Verf. dieser Monographie, zur grossen Freude, des Mannes Bestimmtheit zu rühmen, die sich durch mancherlei verführerische Angaben einiger seiner Landsleute und Anderer nicht vom rechten Wege abbringen liess. Was von S. 12 — 14 (mit) trefflich erörtert wird, gibt dankenswerthe Aufschlüsse über Verschiedenes, was im Buche selbst nachgelesen werden muss. Es betrifft andere musikalische Guidonen, die ich in meiner Abhandlung über den Aretiner natürlich nicht zu berühren hatte, welche dann im Stuttgarter Lexikon und von Herrn Fétis nicht beachtet wurden. Um so mehr wird es die Geschichtsfreunde anziehen.

S. 15 — 22 lesen wir eine Untersuchung über die *Werke Guido's*. In diesen und den folgenden Verhandlungen spricht der geehrte Verfasser selbst der Schrift Angeloni's ungleich geringeren Werth zu und nennt sie zu panegyrisch. Darin sind wir ganz einig. Herr Bottée de Toulemon urtheilt in seiner Notice bibliographique sur les Travaux de Guido d'Arezzo im 13. Bande des Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France über L. Angeloni's Dissertazion so: „*C'est une espèce de dissertation allongée et louangeuse sur le bon Guido.*" Des Herrn Verfassers Bemerkung, dass wir in Gerbert's Schriften nicht weniger von Guido besitzen, als die königl. Pariser Bibliothek bis dahin aufzuweisen hatte, und seine Widerlegung der zu landsmännischen Freundlichkeiten gegen Guido, worin sich Angeloni abmüht, werden uns daher wohl zu Gute kommen. Wir haben darüber nichts zu sagen, als: man gebrauche das Buch und Herrn Bottée de Toulemon's Notizen. Das streitige Enchiridion oder Dialogus a domno Oddone comp. wird hier bestimmt sowohl dem Guido als dem Oddo von Clugny abgesprochen. — Uebrigens ist 1837 das dem Aretiner zugeschriebene, bis dahin fehlende Antiphonar und Graduale aufgefunden und nach Paris gebracht worden (vergl. die genannte Abhandlung des Herrn Bottée de Toulemon) mit dem Psalter. „Ob sie (das älteste Antiphonar von Saint-Evroult mitgerechnet) den von Guido selbst hinterlassenen Handschriften noch vollkommen getreu nachgebildet sind, ist eine kaum genau zu entscheidende Frage." Herr Hofrath Kiesewetter hat eine authentische Probe der Notenschrift des Codex aus S. Evroult aus dem 12. Jahrhundert nach Collection de Documents inédits sur l'histoire de France (die musikalischen Alterthümer von Herrn Bottée de Toulemon) etc. Avril 1839 mitgetheilt. In der eben genannten französischen Schrift finden wir Notazionsbeispiele aus dem 8., 9., 10., 11., 12. (zwei und die sogenannt guidonische Hand) und 13. Jahrhundert; auch drei Tafeln, die alte Instrumente, theils mit, theils ohne Spieler, abgezeichnet liefern.

S. 22 — 25. *Erörterung desjenigen, was verschiedene Schriftsteller über die musikalischen Kenntnisse Guido's von Arezzo ausgesprochen haben.* Burney eröffnet die Reihe und lässt ihm von der Freigebigkeit der Folgezeit alle herrenlose Sachen zufallen und aufgedrungen werden. Der Verfasser fährt fort, das 11., 12., 13. und 14. Jahrhundert als diejenigen zu bezeichnen, die alles musikalische Licht nur von ihm ausgehen liessen. Hierzu muss ich noch bemerken, dass dies vor Guido's Tode nicht sehr Statt fand, was auch schon die wenigen Nachrichten über ihn andeuten. Ist der Fall nicht ungewöhnlich, so ist er doch einflussreich auf Vieles, selbst auf das, was wir jetzt nur ungern vermissen. Die musikalischen Schriftsteller des 15. und eines Theiles des 16. Jahrhunderts waren andern Studien, der Mensur, der Harmonie und der Erklärung der neu aufgefundenen griechischen Schriftsteller zugewandt, als dass sie sich mit Forschungen über Guido's Leistungen, von welchen sie Einiges gläubig beibehielten, hätten befassen sollen. (Es finden sich aber seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht gesunde Urtheile über Guido. Dahin gehört z. B. das Urtheil des *Albert Krantz* in seiner Chronik, was Forkel im 2. Theil S. 243 anführt. Eben so *Joh. Ludw. Gottfried* in seiner Chronik, 6r Th. S. 505, Frankfurt a. M. 1674, wo es heisst: „Auch hat unter Heinrich II. floriret Guido von Aricia, ein berühmter Musicus, der diese Kunst in gewisse Praecepta gefasset und viel ein leichtere Manier zu singen an Tag gehen, als zuvor bräuchlich gewesen war, darum ihn auch Papst Benedictus gen Rom erfordert." Der letzte Irrthum kommt von Adam von Bremen.) Dem 17. Jahrhundert und seinen famösen Polyhistoren wird nicht mit Unrecht, es versteht sich mit Ausnahmen, nachgeredet: „Was irgend insbesondere von Vorurtheilen und Irrthümern in der Geschichte der musikalischen Kunst und Wissenschaft das 18. Jahrhundert vorgefunden hat, im Zweifel darf es von dort her datirt werden." Nun fing man an nach und nach aufzuräumen. Angeloni erklärt aber Alle für Frevler, die seinem Guido auch nur das Geringste absprechen, wobei er sich zwar nicht mit Vernunftgründen, sondern mit Zitaten hilft, die nichts beweisen.

S. 25 — 47. *Untersuchung der Erfindungen, welche gewöhnlich Guido zugeschrieben werden.* Der Herr Verfasser führt auch hier zuerst Angeloni's Meinung an, was Jedem darum besonders angenehm sein muss, weil die Dissertazion bei Weitem den Allermeisten ganz unzugänglich ist; darauf folgt die Widerlegung in ausführlicher Auseinandersetzung der Gegenstände. Unter diesen Erörterungen, die wir nicht der Reihe nach verfolgen können, werden die Leser sehr Anziehendes finden. Im Ganzen werden dem Guido alle jene Erfindungen abgesprochen, die ihm auch in meiner Abhandlung abgesprochen wurden. Nur meine ich noch, dass Gregor der Grosse die Buchstaben als Notenbenennung nicht erfand, sondern schon vorfand. — Damit jedoch unter den jetzigen Musikern Manche, welche gründlich Durchgeführtes nicht lesen, weil sie es nicht verstehen, aber dennoch als Inspirirte gelegentlich selbst schriftliche Phra-

sen über Geschichtliches der Tonkunst sich erlauben, den alten schlecht gewordenen Sauerteig in frisches Mehl zu mengen nicht zu häufig fortfahren, wollen wir folgenden Satz kursiv drucken lassen, damit er das Glück habe, vielleicht einem und dem andern dieser Herren beim Durchblättern in die Augen zu fallen: „*Verschiedene Schriftsteller aus der Vor-Guidonischen Periode, deren Traktate der Fürstabt Gerbert im ersten Bande seiner Script. eccl. de mus. der Welt mitgetheilt hat, hatten ungefähr dieselben musikalischen Kenntnisse, als Guido selbst. Die Verfasser aller jener frühern Traktate waren aber Teutsche, Franzosen, Engländer oder Spanier.*“ *Dennoch maasst sich Guido keineswegs an, der einzige Italiener seiner Zeit zu sein, der Musik verstehe (vergl. seine Epistel an Michael): wohl aber war er der erste Italiener, der sich nach dem Boëthius und Cassiodorus an jene würdigen Ausländer reihete.* — Ich schalte hier nur noch ein, dass auch Mabillon nicht unter diejenigen gehört, die in Uebertreibung von Guido's Kenntnissen sprechen. — *Auch die Solmisazion und Mutazion ist nicht Guido's Werk*; er schlug diese Sylben der bekannten Hymne nur als Erleichterungsmittel für das Gedächtniss vor. „Die nächsten Schriftsteller, von denen doch einige den Guido bestimmt kannten, erwähnen sie nicht einmal. Erst *Johannes Cotton*, einer der bedeutendsten Schriftsteller der Nach-Guidonischen Periode, muthmasslich aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, spricht davon; er sagt (gleich im ersten Kapitel. S. Gerbert Script. eccles. T. 2. S. 230) unter Anderm (S. 232): „Engländer, Franzosen und Teutsche bedienen sich dieser sechs Sylben *(Ut, re, mi etc.)*; die Italiener aber haben andere.“ — Die Angabe ist allerdings auffallend, so dass sie alle Aufmerksamkeit verdient. Mit Recht fragt daher der geehrte Verfasser dieser Monographie: „Wer kann Auskunft geben über die Sylben, welche in Italien, dem Vaterlande Guido's, damals üblich gewesen sein sollen?“ — Zuvörderst muss ich hierbei bemerken, dass wir uns vor allen Dingen die Zeit, wann der angeführte Traktat geschrieben wurde, genauer zu bestimmen haben. Es ist noch sehr unsicher, wer der Johannes Cotton eigentlich ist, ob aus Trier, oder ein Engländer, oder ein Holländer u. s. w.? Selbst der Name Cotton ist noch fraglich; Baini nennt ihn nur Joannes, wie es nach Gerbert mehrere Manuskripte thun, und klammert ein „oder *Otto* oder Scholasticus,“ und setzt ihn wie Gerbert (um 1047) in das 11. Jahrhundert; unser Verfasser in das 12.; er ist also selbst der Erweiterer dieser Streitfrage, bei deren Erörterung vorzüglich noch auf den Fulgentius, einen *engländischen* Bischof, dem Johannes seinen Traktat widmete, zu sehen ist. — Angenommen, der Traktat sei im Anfange des 12. Jahrhunderts verfasst und es seien wirklich in Italien andere als guidonische Sylben noch gebräuchlich gewesen: so wäre es auch unmöglich, dass die Solmisazion gegen das Ende des 11. Jahrhunderts schon bekannt gewesen sei, oder man müsste auch ihre Einführung den Italienern absprechen. Mit der Annahme des Einen fällt die Annahme des Andern offenbar. — Nach demselben Traktate wären also im Anfange des 12. Jahrhunderts wohl überall sechs Sylben als hinlänglich zur Musik angenommen gewesen, nur noch nicht allgemein *Ut, re* u. s. w., sondern verschiedene (Lehrer?) bedienten sich verschiedener Sylben *(diversae apud diversos)*; die Italiener hätten sich selbst andere festgesetzt. Dabei schreibt der Mann die Einführung dieser teutschen, englischen und französischen Sylben keineswegs dem Guido zu, sondern sagt nur, nachdem er die Italiener mit ihren andern Sylben erwähnt hatte: *Eas vero, quibus nos utimur, syllabas ex hymno illo sumptas ajunt*“ Guido selbst spricht sich, so viel ich sehe, auch die *erste* Einführung dieser Sylben nicht bestimmt zu, sondern erklärt sie nur für ein erprobtes Erleichterungsmittel für schnellere Erlernung eines unbekannten Gesanges, dessen Anwendung er seinem Freunde empfiehlt. Wäre es daher nicht möglich, Guido, der Manches auf den Hucbald bauete und überhaupt die Ultramontanen schätzte, habe auch diese Sylben nur eben, als zweckdienlicher vor den italienischen, angenommen? Die ganze Sache scheint mir wenigstens einer eigenen, genauen Untersuchung werth, die freilich nicht sogleich zu machen ist und sogar zum fleissigen Vergleichen noch manchen glücklichen Fund voraussetzen würde. — Unser fraglicher Joannes erwähnt auch schon zum Moduliren den Gebrauch der *Hand*, deren Erfindung dem Guido gleichfalls abgesprochen wird. Die harmonische Hand ist aber dieser Monographie nicht zugegeben worden, ob es gleich in einer Note bemerkt wird. Man findet eine solche in einer der vorerwähnten Abhandlungen des Herrn Bottée de Toulemon. Es fand sich eine solche auch in dem Codex des Herrn C. G. von Murr. Wohin ist dieser Codex gekommen? Wer Nachricht davon zu geben weiss, wird sich durch kurze Anzeige Viele verbinden. — Das Uebrige vom Verfasser trefflich Dargestellte muss im Buche selbst nachgelesen werden.

Fasse ich nun das Ganze, was wir mit Gewissheit vom Leben und Wirken Guido's sagen oder in's Ungewisse stellen müssen, mit Uebergehung aller Fabeln zusammen, so ergibt sich mir Folgendes:

Guido's Familienname ungewiss; seine Geburtsstadt Arezzo; das Jahr seiner Geburt ungewiss, am wahrscheinlichsten 990 bis zu 995; wurde Benediktinermönch zu Pomposa, wann? unbekannt; suchte den Knaben den Gesangunterricht zu erleichtern, was ihm, nachdem er ein Antiphonar geschrieben hatte, ausserordentlich glückte; die neidischen Mönche nahmen seinen Abt Guido gegen ihn ein, dass er aus dem Kloster verjagt wurde (ungefähr gegen 1024). Theodald, Bischof von Arezzo, nahm ihn freundlich auf, ermunterte ihn, in seinem nützlichen Werke fortzufahren. Von hier aus berief ihn Papst Johann 19. nach Rom und fand Guido's Lehrmethode vortrefflich. Leider konnte der schwächliche Guido die Sommerhitze in Rom nicht vertragen, eilte erkrankt fort und versprach, im Winter wiederzukehren, um sein Werk der versammelten hohen Geistlichkeit vorzulegen. Man erfährt aber nichts davon. Unmittelbar nach dieser glücklichen Aufnahme beim Papste besuchte Guido seinen Abt im Kloster Pomposa (wahr-

scheinlich nicht zu Pomposa, sondern an einem andern Orte; er würde sonst zuverlässig seinen Freund Michael auch gesprochen haben) und hatte die Freude, den Abt so zu seinen Gunsten umgestimmt zu finden, dass derselbe ihn ermahnte, wieder in's Kloster zurückzukehren, was Guido auch zusagte. Des Papstes Beifall hatte also Guido's Namen offenbar gehoben. Darauf verfasste er seine Schriften, unter denen der dem Theodald zugeeignete Mikrolog und die Epistel an Michael die wichtigsten sind. Sie geben uns von seiner Lehrmethode kein deutliches Bild. Wo er sie schrieb, ist unbekannt. Die Zeit der Abfassung fällt in die Jahre 1025 oder 1026 (der Mikrolog mag vor der Reise zum Papste geschrieben worden sein) bis 1030, spätestens bis 1032. Zwischen dem Gebrauche der schon angenommenen Buchstaben *a* bis *g* und deren Wiederholung in der Oktave und zwischen der gewöhnlichen Notirung mit den Neumen schwankte Guido bedeutend. Die Buchstaben gebrauchte er jedoch mehr für den Unterricht, die Neumen zur Aufzeichnung der Gesänge, wenigstens sind seine Gesangbücher, wie man sie in Evroult fand, so geschrieben. Für bestimmteres Lesen der Neumen führte er ein durch den Gebrauch der Zwischenräume verbessertes Liniensystem ein. Die Anwendung der Sylben *Ut, re, mi* u. s. w. hielt er für ein treffliches Hilfsmittel beim Unterricht. Ob er sie einführte, halte ich für ungewiss. Dagegen ist bis jetzt Guido's Reise nach Bremen nicht widerlegt. Was nach seiner Rückkehr nach Italien aus ihm geworden ist, ob er sein übriges Leben als Mönch zu Pomposa oder als Kamaldulenser zubrachte, steht schwankend, wie sein Todesjahr. Nach seinem Tode hat die Fabel seinen Namen weit berühmter gemacht, als die Wahrheit. — Dennoch bleibt der glückliche Aretiner ein durch seine Förderung der Gesangkunst höchst einflussreicher Mann, und die Feststellung dessen, was wahr und nicht wahr ist, bleibt uns unerlässlich. Wir haben daher dem geehrten Herrn Verfasser für seine ausführliche und genaue Monographie um so mehr zu danken, weil so mancherlei geschichtlich wichtige Punkte mit gewohnter Umsicht besprochen werden, die anderwärts nur im Vorbeigehen oder gar nicht berücksichtigt wurden; auch noch, weil er uns dadurch zugleich mit dem Wesentlichsten der nur sehr Wenigen zugänglichen Dissertazion Angeloni's bekannt machte.

Der Anhang über die unter dem Namen *S. Bernhard's* bekannt gewordenen musikalischen Traktate (S. 48 — 55) beweist so schlagend, dass der in anderer Hinsicht so einflussreich wirksame Mann, der auch das Glück hatte, von der Welt mit Manchem, z. B. mit mehrern geistlichen Gedichten, überladen zu werden, die sein an sich und in Wahrheit anziehendes Bild mehr verfälschen als heben, durchaus nicht unter die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters zu rechnen ist, dass diese Irrung für beseitigt angesehen werden muss.

Indem wir nun die Musikkundigen, die nicht blos singen und spielen, sondern auch wissen wollen, auf diese erwünschten und fördersamen Gaben des mit Recht allgemein hochgeschätzten Verfassers aufmerksam machen und ihm unsern besondern Dank dafür wiederholen, schliessen wir mit dem sinnigen Spruche des fraglichen Johannes Cotton: *Omnis laus in fine canitur.*

G. W. Fink.

Bottée de Toulemon,

königlicher Bibliothekar des Konservatoriums in Paris.

Toulemon, Bottée de, wurde am 15. Mai 1797 in Paris geboren. Von seinem Vater, der das Amt eines Generalregistrators über das Pulver und den Salpeter bekleidete, zu demselben Fache bestimmt, kam er 1817 in die polytechnische Anstalt. Der bald darauf erfolgte Tod seines Vaters änderte seine Bestimmung; er studirte die Rechte und erhielt 1823 das Diplom eines Advokaten. Ein nicht unansehnliches Vermögen machte es ihm möglich, nach Wünschen und mit Musse die Geschichte gründlich zu studiren und sich Kenntniss fremder Sprachen anzueignen, auch im Gebiete der Künste sich anzubauen. Er lernte das Violoncell und war eines der eifrigsten Mitglieder der Dilettantengesellschaft, welche sich 1825 in Vauxhall versammelte und den Namen dieses Hauses trug. Der Eifer, den er bewies, zog die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf ihn. Schon damals verfasste er einige Schriften über Fächer seiner Lieblingswissenschaften und bildete sich eine musikalische Bibliothek, die so beachtenswerth wurde, dass ihm der bürgerliche Rath am 17. August 1831 die Bibliothekarstelle des Conservatoire de Musique antrug, welche durch Herrn Fétis Entlassung erledigt worden war. Herr Bottée de Toulemon unterzog sich diesem Amte unter der ausdrücklichen Bedingung, dass seine Ernennung eine blose Ehrenwürde wäre und also mit keinem Gehalte vergütet würde. — Während seiner zehnjährigen Verwaltung dieses Amtes gab Bottée de Toulemon die vielfältigsten Proben eines thätigen Eifers und treuer Sorge, die sich aus dem Zustande der Bibliothek, in welchem er sie erhielt und worin sie sich jetzt befindet, ermessen lassen. Den Besitz der Bibliothek machten nur die aus den eingezogenen Gütern der gegen 1795 Emigrirten zusammengebrachten theils handschriftlichen, theils gestochenen Musikalien aus. Diesen geringen Anfängen fügte man verschiedene Ankäufe italienischer Musik um die Zeit bei, als die Franzosen Italien besetzt hielten. Hierzu kamen alle französischen gestochenen Partituren, deren man habhaft werden konnte. Auf diese Weise wurde eine Sammlung dramatischer Musikwerke gebildet, wie wenig andere vorhanden sind. Die Ankäufe geschahen bis 1814, wo es um die Fortdauer dieser Anstalt beinahe geschehen gewesen wäre. Ihre Erhaltung wurde ihr jedoch mit einem unbedeutenden Budjet von der Regierung gesichert. Die Ausgaben mussten sofort eingeschränkt werden. Bis 1830 erhielt der Bibliothekar zum Partiturenankauf ein jährliches Einkommen. Allein der damalige Bibliothekar war ganz und gar nicht mit der Art und Weise vertraut, wie man diese Einkünfte verwenden müsse. Es war daher ein glückliches Ereigniss, dass 1831 dieser Posten in die Hände des Herrn Bottée de Toulemon überging.

Die erste Sorge dieses Mannes, dem man volles Vertrauen schenkte, war die Verwaltungssache in Bezug auf die Ankäufe, die in Ordnung gebracht werden mussten. Dazu liess er sich in Korrespondenzen mit Teutschland und Italien ein und benutzte jede Gelegenheit, die der Bibliothek zum Vortheile gereichen konnte. Er füllte die Lücken aus, welche sich in der Sammlung teutscher Opern und Kirchenmusik vorfanden, und legte selbst ein noch nicht vorhandenes Fach an, nämlich den noch unbeachteten geschichtlichen Theil der Kunst sowohl in Bezug auf Profan- als auf Kirchenkomposizionen. Dieser historisch-literarische Theil wird täglich grösser, und führt die Verwaltung auf diesem Wege fort, so besitzt die Bibliothek des Conservatoire de Musique de Paris in etwa zehn Jahren den grössten Reichthum hierin, welchen je eine andere in Europa aufzuweisen hat. — Auf Verwendung des thätigen und Alles beachtenden Herrn Bottée de Toulemon erging auch die königl. Ordonnanz, in Folge welcher der Bibliothek des Konservatoriums ein Exemplar der Musikwerke zukommt, von welchen nach dem Gesetz ein Depot im Ministerium des Innern ist. — Die seit Entstehung der Bibliothek aufeinanderfolgenden Bibliothekare am Konservatorium waren der Reihe nach: Langlé, Abt Roze, Perne, Fétis, und jetzt Bottée de Toulemon.

Unter den von Bottée de Toulemon erschienenen Veröffentlichungen bemerken wir folgende: Etudes musicales, mit Herrn Desvignes, Kapellmeister von Notre Dâme de Paris, angefangen und mit Reicha fortgesetzt. Im Mannskript sind mehrere Opern, Motetten, Messen, Oratorien u. s. w. — Unter den literarischen Arbeiten zeichnen wir die Broschüren aus: 1) Discours sur la question: faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusque à nos jours. 2) Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo. 3) De la chanson en France au moyen âge etc. (annuaire de la société de l'histoire de France. 1836). 4) Des Puys de Palinods, au moyen âge etc. 5) Instrumens de musique au moyen âge. 6) Instructions du comité historique des arts et monumens. Ferner erschien in der Encyclopédie catholique ein Aufsatz über Adam de la Halle. Augenblicks ist er mit einer *Geschichte der Musik im Mittelalter* beschäftigt, worauf wir gespannt sind.

Bottée de Toulemon ist Mitglied de la Société royale des antiquaires de France; Mitglied des comités historiques auprès du ministère de l'instruction publique; Mitglied der Ehrenlegion.

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte componirt von *Th. Hahn*. Op. 9. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese drei Gesänge sind zunächst häuslicher Erbauung gewidmet und so gut gelungen, das wir sie für das beste Werk dieses Komponisten zu erklären haben, ungleich vorzüglicher als alle, die bis jetzt von ihm veröffentlicht worden sind. Sie treffen nicht nur den Inhalt der Textstrophen, sondern halten auch die rechte Mitte zwischen dem eigentlich kirchlichen und geselligen Gesange. Man erfreut sich an guten und ungesucht fliessenden Melodieen, welche angemessen harmonisirt, in den Stimmenfolgen ansprechend verbunden und nur von mässigen Imitazionen so weit gehoben werden als es gerade einer Vereinigung des rein kirchlichen und unterhaltend geselligen Styles vortheilhaft ist. Einer solchen Vereinigung beider, keinesweges einander entgegengesetzter Elemente mögen nun auch Etliche noch so sehr sich abhold beweisen: wir konnten ihre unduldsam einseitigen, nie bündig bewiesenen, nur diktatorisch hingestellten Behauptungen, welche zu übertrieben dogmatischer Hartnäckigkeit, überspannter Vergötterung der Alten oder auch wohl eines einzig bevorzugt Alten, sei es selbst Palestrina oder Bach und Händel, und einer vorgefasst starren Geringschätzung alles Neuen führen, durchaus nicht theilen. Sind wir auch eben so wenig im Stande, der neuen Lehre Einiger zu huldigen, welche nur ein einziges, sich stets und völlig gleichbleibendes Gesetz der Stimmenführungs- und Harmonisirungsrechte annimmt, das in einer und derselben Freiheit und Strenge im Kirchlichen wie im Geselligen und Theatralischen gelten soll, eine Annahme, die gleichfalls wieder zu weit geht: so sind wir doch deshalb noch lange nicht genöthigt, zu Gunsten der ersten Uebertreibung einer schroffen Trennung das Wort zu reden; vielmehr erscheint es uns überaus praktisch und vortheilhaft sowohl für das bürgerliche als kirchliche Leben, wenn Eins in das Andere übergreift, Eins das Andere in geeigneten Fällen modifizirt, wodurch Beiden vielfach geholfen werden würde. Oder sollte es denn nicht eine Hauptbestimmung des Kirchlichen sein, den höhern Segen geistiger und frommer Erhebung in das häusliche Leben überzutragen, damit das Weltliche immer veredelter und in sich glückseliger würde? Zum Glück ist der Einfluss Beider auf einander so unverkennbar, dass die ganze Geschichte davon Zeugniss gibt, was wir hier nur anzudeuten, nicht auszuführen haben, um so weniger, da es gar nicht anders denkbar ist, als dass veränderte Gesinnung und Geschmacksrichtung auch einen veränderten Religionskultus und eine Vorliebe für andere Kunstform zur Folge haben. Wird dabei die Angemessenheit und Wahrheit immer das oberste Gesetz bleiben, so ist doch die Wirksamkeit zuverlässig das zweite, und mit Recht, wenn diese Wirksamkeitsliebe sich nicht übernimmt, mit ihrer untergeordneten Stellung zufrieden ist und nicht die erste Stelle sich anzumaassen bestrebt. Haben nun diese religiösen Gesänge für den Geschmack unserer Tage gearbeitet und die Gefälligkeit nicht vernachlässigt, so haben sie doch auch der Angemessenheit nichts vergeben und den Inhalt so beachtet, dass sie gerade durch die Verbindung beider Rücksichten um so allgemeiner wirken werden. Die Musik ist ernst erfreulich, also nicht zu ernst, und verlangt in keiner Hinsicht zu viel, auch nicht in der Ausführbarkeit. Dazu sind noch die Texte

allgemein ansprechend gewählt. No. 1 bringt: „Die stillen Abendstunden, wie schnell sind sie verschwunden in häuslich froher Ruh“ u. s. w. No. 2: „Allgütiger, dir will ich singen auf jeder segensreichen Flur“ u. s. w. No. 3: „Der Herr ist Gott, und keiner mehr“ u. s. w. Darum werden sie nicht allein häuslichen Gesangvereinen, für welche sie zunächst bestimmt sind, sondern auch allen den Singvereinen, die sich entweder zur Erholung mit nicht zu Anstrengendem erquicken wollen, oder die noch zur glücklichen Besiegung schwererer Tonsätze sich aufzubilden haben, höchst willkommen und zweckmässig sein. — Hat man aber eine gewisse Geschmacksrichtung nach dem Wohlgefallen der Zeit einmal ausgesagt, so hat man damit zugleich auch gewisse Lieblingsfreiheiten, die dem strenger Gesinnten nicht recht sind, zugegeben. Vor Allem gehört hierher die harmonische Verkettung, die seit lange von der alt geregelten durch nicht geringe Freiheiten sich unterscheidet. Ob mit Recht oder Unrecht? ist eine Frage, die nicht hieher gehört, weil die Sache kaum mehr den einzelnen Komponisten, sondern vielmehr der ganzen Zeitumwandlung beigemessen werden kann und deshalb im Ganzen für sich untersucht und zum Bessern gebracht werden muss. Finden sich in diesen Gesängen auch wohl einige Kleinigkeiten, die wir selbst, vorzüglich in etlichen Stellungen der beiden äussern Stimmen, anders gewünscht hätten, so sind es doch so wenige und im Verhältnisse gegen andere Komponisten unserer Zeit so äusserst geringfügige, dass sie wirklich für wahrhaft unschuldige Freiheitskinder angesehen werden müssen, für solche, die unter Hunderten der Sänger und Spieler kaum von einem missfällig bemerkt werden, weil man sich bereits im Laufe der Jahre an ganz andere Dinge gewöhnt hat, und zwar so, dass diese Erlaubnisse sogar zu einer angenehmen Würze geworden zu sein scheinen. Und so empfehlen wir denn für besagte Zwecke das Werkchen als ein schlicht gefühltes, gelungenes und erbaulich ansprechendes, ihm mit Vergnügen allgemeine Beachtung wünschend, die es in jeder Hinsicht verdient.

Literarisches.

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, herausgegeben in Gemeinschaft mit *Bogenhardt*, Seminarlehrer in Hildburghausen, *Erk*, Seminarlehrer in Berlin und *Jacob*, Cantor in Conradsdorf in Schlesien, von *Ernst Hentschel*, königl. Musikdirector und Seminarlehrer in Weissenfels. 1r Jahrg. 1841. Erfurt, bei Wilh. Körner.

Von diesem neuen musikalischen Monatsblatte, das sich streng auf den Stand der Volksschullehrer beschränken und monatlich einen Bogen bringen will, deren 12 den Pränumeranten um ¾ Thlr., auf Schreibpapier für 1 Thlr. abgelassen werden, liegt der erste Bogen vor uns. Der Prospekt eröffnet es. Vorzugsweise soll in's Auge gefasst werden 1) des Volksschullehrers musikalische Bildung in ihren Grundlagen und ihrem steten Fortschreiten; 2) seine öffentliche musikalische Wirksamkeit, als Gesanglehrer, Kantor und Organist; 3) seine musikalische Thätigkeit in Privatverhältnissen, und 4) seine Erquickung durch die Tonkunst in Fest- und Feierstunden. — Hauptgegenstände der Besprechung sollen sein: Theorie und Geschichte der Musik; das Gesangwesen in Kirchen und Schulen, wie im häuslichen Kreise; Orgelspiel und Orgelbau; Klavier- und Violinspiel; Methodik des Unterrichts sammt den Hilfsmitteln. — Das ist viel. Wenn sich die Herren Herausgeber nicht ausserordentlich beschränken, begreifen wir in der That nicht, wie sie mit 12 Bogen jährlich auskommen wollen, besonders da noch dazu das Neueste schnell, so schnell es nämlich ein Monatsbogen möglich macht, berichtet, Kritiken, Bücherblicke, Journalberichte und vermischte Mittheilungen gegeben werden sollen. Wenn nun dazu endlich noch der Widerspruch der Meinungen, so weit er begründet ist, beachtet werden soll: so scheint uns der Raum für dies Alles doch zu enge; wenigstens getrauten wir uns nicht, damit fertig zu werden. Die grösste Oekonomie wird das erste Gesetz sein müssen, was sich die achtbaren Herren Herausgeber gewiss selbst schon vorgeschrieben haben werden.

Die erste Abhandlung ist: „Der Gesangunterricht und das formale Prinzip,“ von S. 3—10, von E. Hentschel. Das formale Prinzip, der Kraftentwickelung, bewusstvoller Thätigkeit, also nicht des Abrichtens, sondern des Unterrichtens, scheint dem Verfasser jetzt verletzt zu werden, so sicher es auch der Kern und Stern der ganzen neuen Unterrichtskunst ist. Dieses Erkennen der Verhältnisse gegebener Töne wurde seit etwa 30 Jahren vielfach angestrebt: jetzt ist es anders! — Nur können wir nicht damit übereinstimmen, dass jetzt zu wenig Anleitungen zum Gesangunterricht erscheinen. — Richtig dagegen ist: „Man opfere nicht die Liederübung (nach dem Gehör) der Tonanschauung, aber auch diese nicht jener, sondern treibe Eins neben dem Andern.“ — Es geht sehr gut. „Hauptsache ist, dass der Schüler stets die Noten ansehe und ununterbrochen fest den Takt schlage, wo möglich nicht in der Luft, sondern auf dem Tische.“ Nebenhin laufen auch in der Mittelklasse leichte Gehörübungen, vorzugsweise zum Unterscheiden der einfachsten Intervalle. Die Oberklasse setzt die Liederübung nach Noten fort; was nicht gehen will, wird vorgespielt. Das Taktschlagen beibehalten. Endlich treten auch gleichzeitig die strengen Uebungen der Tonanschauung in ihre Rechte, etwa nach *Karow's* Gesanglehre, die so weit durchgenommen wird, als es ohne Uebereilung geschehen kann. — S. 10 — 12. Ansichten und Grillen eines alten Kantors. Hier wird zugestanden, dass die Lehrer jetzt auch in der Musik viel mehr leisten, als vor 20 Jahren. Gesangfeste und Veredlung des Kirchengesanges seien Zeugen dafür. Aber die innere Befreundung der Einzelnen mit der Tonkunst durch Studium und Kraftübung in der Stunde der Musse ist nicht gewachsen, auch in den Lehrern nicht. Man treibt Modesachen, nichts Tieferes und Ernsteres. Einen Theil der Schuld trügen die Seminarien durch Vorherrschenlassen des Chorgesanges und durch zu wenig Berücksichtigung des Solovertrages. — Darauf wird S. 12 folgendes Werkchen empfohlen:

100 *drei- und vierstimmige Begräbnissarien, auch Gesänge für's Todtenfest, für Männerstimmen und den gemischten Chor.* Herausgegeben von *F. A. L. Jacob.* Essen, bei G. D. Bädecker. Preis 20 Ggr.

Die Sammlung wird als die reichhaltigste, gesiebtetste und zweckmässigste gepriesen, allgemeine und spezielle Fälle berücksichtigend; neue und ältere Texte gut gewählt, die meisten Kompdsizionen würdig, mehrere vom Herausgeber selbst; alle für mässige Chorkräfte, was nicht das kleinste Verdienst einer solchen Ausgabe ist.

Frdr. Schneider's 6 Volkslieder für Männerstimmen, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, kennen unsere Leser schon; sie werden auch hier nach Verdienst für gesellige Feierstunden gepriesen und empfohlen.

S. 14 und 15. *Bücherblicke.* Sehr Bekanntes über Choräle und Choralgesang (Kreuzzüge von Karl v. Raumer. 1r Theil. 1840). Zu Allgemeines hilft wenig. — Den Schluss machen drei Sätzchen *Mannichfaltiges,* worunter der Erfahrungssatz, dass musikalisch vernachlässigte Jünglinge von siebenzehn und mehr Jahren trotz aller Anstrengung im Klavier- und Orgelspiel sich nicht mehr so viel aneignen können, als ein zehnjähriger Knabe ohne Mühe erlernt.

Dies der Inhalt der Probenummer einer Monatsschrift, auf die wir aufmerksam zu machen verpflichtet sind.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 1. Quartals 1841. (Beschluss.) Ehrenvoll an diese Produkzionen, jedoch nach einer planmässig erweiterten Tendenz, reiheten sich die sechs Konservatoriumskonzerte, und wenn der Zöglinge musterhaftes Zusammenspiel die Ueberraschung bis zur Bewunderung steigerte, so gebührt ein wesentlicher Antheil des Gelingens dem gegenwärtigen Dirigenten, Herrn Professor *Preyer*, welcher das mühevolle Einübungsgeschäft mit regstem Eifer besorgte. — Aus dem spezifischen Inhalt des Programms erweist sich zugleich, wie für mannichfaltigen Wechsel und nicht minder für artistische Entwickelung der zustehenden Mittel und Kräfte auf die umsichtigste Weise Bedacht genommen wurde. — Erstes Konzert: Sinfonie von Haydn (C moll); — „An die Ferne," komponirt von A. Hackel (gesungen von Sidonie Turba); — Waldhornfantasie von Storch (Anton Roth); — „Kindliche Bitte," Vokalchor, von Prof. Preyer (wiederholt); — Arie aus Paer's „Griselda" (Fanny Plenk; das Violinsolo gespielt von Fr. Hiess); — Tremolo, von Beriot (Al. Minkus, ein talentvoller, vielversprechender Knabe, musste wiederholen); — Méhul's Ouverture zur Oper „Joseph". — Zweites Konzert: Jagdsinfonie, von Kittel (die letzteren Sätze gefielen am meisten); — „Lebewohl!" Lied mit obligatem Violoncell (Fr. Wurm, Leopold Schnabel); — Klarinettrondo von Weber (Flor. Weingärtner); — „La Barcarola," Duettino von Gabussi (Sid. Turba und Bab. Bury); — Konzertino von Mayseder (Heinr. Ehrlich); — Vokalchor, von Prof. Weiss (wiederholt); — Ouverture zu „Samori" (D dur) von Vogler. — Drittes Konzert: Fantasie, in F moll, nach Mozart'schen Motiven zusammengestellt und instrumentirt von Seyfried (lange nicht und desshalb mit um so grösserem Vergnügen wiedergehört); — „Der Jüngling am Bache," von Proch (Bab. Bury; das Violoncellakkompagnement L. Schnabel); — Oboevariazionen, von Focht (Karl Pöck); — Vokalchor, von Worzischek; — Air varié, von Beriot (Fr. Hiess); — Kavatine mit Chor, von Nini (Fr. Plenk); — Cherubini's Medeaouverture. — Viertes Konzert: Sinfonie, in D moll, von Prof. Preyer (Scherzo wiederholt); — „Des Nachbars Nachtigall," Lied von ebendemselben (Helene Winterhalter); — Klarinettvariazionen von Reissiger (Anton Prinz); — Vokalchor von Haydn: „Hin ist alle meine Kraft;" — Violoncellvariazionen von Merk (Ernst Krähmer); — Violinkonzert von Lafont (Leop. Leutner); — Ouverture zur Zauberflöte. — Fünftes Konzert: Beethoven's A dur Sinfonie (ganz unverbesserlich; ja, gelungener noch, als man sie wenige Tage zuvor gehört hatte; Andante wiederholt); — Mailied, von Meyerbeer (Sidonie Turba); — Duett von Mercadante (Fanny Wurm und Helene Winterhalter); — Konzertadagio und Rondo für zwei Violinen, von Maurer (Jul. Semmler und Ign. Bauer); — „Alpenszenen," Vokalchor von Prof. Weiss (wiederholt); Jubelouverture, von Weber. — Sechstes Konzert: Sinfonie, von Lachner, D moll (die höchst schwierige Aufgabe erfolgreich gelöst); — Horndivertissement (Richard Lewy); — Rondo für das Violoncell, von Romberg (Anton Träg); — Arie von Donizetti (Franz Plenk); — Ouverture zu Oberon, von Weber; — „Der Sturm," Vokalchor von Gyrowetz; — Duo aus Donizetti's: „Furioso," für Blechinstrumente arrangirt von Prof. Netreffa; vorgetragen von den Trompeten- und Posaunen-Schülern. — Sämmtliche Leistungen wurden mit wärmster Theilnahme aufgenommen und durch ehrendes Hervorrufen belohnt. —

Die beiden letzten Gesellschaftskonzerte boten Beethoven's vierte Sinfonie, und jene nur hier bekannte von Mendelssohn-Bartholdy, in C minore. Es scheint, dass die seit der Renovazion des k. k. grossen Redoutensaales stattfindende Orchesterstellung, wodurch die Bläser verdeckt werden, in akustischer Hinscht sich minder vortheilhaft erweisen dürfte. Zwischennummern waren: Kavatine von Donizetti (Dem. Tuczeck); — Szene von Beethoven: „Ah perfido, spergiuro!" (Mad. Schodel); — Pianofortekonzert von Kalkbrenner (Herr Pirkhert); — Elegie, von Ernst, und erster Satz des Violinkonzerts, H moll, von Rode (Aloys Minkus); — Chöre von Lachner und Händel; — Ouverture von Rotter; — Andante und Triumphmarsch aus „Prometheus," von Beethoven. —

Während der nunmehr abgelaufenen Fastenzeit wurden in mehreren hiesigen Kirchen verschiedene Kompozizionen alla capella aufgeführt; darunter eine neue Messe von *Karl Haslinger* für Männerstimmen, welche auf drei Chören einer beifälligen Würdigung sich erfreute. Vor Allem war der Verein bei St. Karl, dem es durch die grossmüthige Unterstützung seines liberalen und kunst-

sinnigen Protektors, Grafen *Ferdinand Stockhammer*, gelang, mit wahrhaft splendiden Kräften klassische Werke zu Gehör zu bringen, z. B. von Friedrich Schneider, Spohr, Aiblinger, Schnabel, K. Kreutzer, Palästrina (Papae Marcelli) u. m. a., und dem dortigen Chordirektor, Herrn *Ruprecht*, gebührt das unbestreitbare Verdienst, dass diese Tondichtungen nicht allein pünktlich zusammen studirt, sondern auch rein, fest, streng abschattirt und in einem der geistigen Konzepzion entsprechenden Zeitmaasse vorgetragen worden sind. — In einer anderen Diözese ward auch eine solenne Instrumentalmesse von Herrn *Henkel* zu Gehör gebracht, welcher, nach eingeholten Erkundigungen, das Seminarlehreramt zu Fulda bekleidet. Dieser hier bekannt gewordene Erstlingsversuch gereicht dem vermuthlich noch jungen Tonmeister wirklich zur Ehre und beurkundet schöne Naturgaben, Fleiss, richtiges Gefühl, theoretisch-praktische Kenntnisse und eine besondere Hinneigung zur ernsteren Gattung. Die korrekte Schreibart, der schmucklos edle Gesang, die harmonische Stimmführung, die verständige Benutzung und Anwendung der Orchestermittel sind Lobes werth, und wir freuen uns aufrichtig, bei dieser Gelegenheit ein achtbares, vielversprechendes Kunstjüngertalent kennen gelernt zu haben. — Am 31. März veranstaltete Herr Ritter *von Lucam* zu Rohrau, an Ungarns Gränzen, ein dem hiesigen, vorjährigen, ähnliches Trauer- und Erinnerungsfest, dessen Schauplatz jene strohgedeckte Hütte war, wo vor 109 Jahren Joseph Haydn das Licht der Welt erblickte. Es hatten sich dazu nebst den Bewohnern der Umgebung auch aus Wien viele Kunstfreunde eingefunden, welche unter einem von Herrn von Lucam komponirten und durch die Musikbande des Sappeurkorps gespielten Trauermarsche in das dortige kleine, mit einem schwarz umhüllten Katafalk geschmückte Kirchlein zogen, um in verjüngter Anzahl, so fern es der Raum gestattete, dem Requiem Mich. Haydns beizuwohnen. Darauf wurde in der Geburtsstätte selbst die gerichtliche Urkunde verlesen, kraft welcher auch dieses Haus für alle Zeiten den Namen Haydn's führen soll; nachdem des unvergesslichen Meisters Bildniss aufgestellt, hielt Herr Dr. *Ludw. Aug. Frankl* eine, jeden Anwesenden mit Rührung erfüllende Festrede, und sämmtliche Anwesende inskribirten sich sodann in das prachtvolle, von dem Wiener Magistratsrath *Tusher* hieher gestiftete Fremdengedenkbuch. Am Abend dieses Festtages erstrahlte jenes schlichte Wohngebäude in glänzender Beleuchtung. —

Coblenz, den 30. Mai 1841. Die im Oktober v. J. hier stattgehabten grossen Festkonzerte gaben Gelegenheit, in diesen Blättern von unserm Coblenz zu sprechen, und da unser musikalisches Treiben jedenfalls so beachtenswerth ist, um auch den Antheil anderer Städte zu erregen, so werden wir, aufgefordert von der verehrlichen Redakzion dieser Blätter, in Folge von Zeit zu Zeit kleine Berichte über unsere Aufführungen geben.

Zuvörderst müssen wir aber, als Augen- und Ohrenzeugen der oben erwähnten Festkonzerte, die deshalb veröffentlichten Nachrichten der Sachlage nach berichtigen. In der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung No. 50 v. vor. J. heisst es nämlich: der Herr Hofkapellmeister Schneider aus Dessau sei zur Direkzion jener Konzerte hierher *berufen*. Das war jedoch nicht der Fall, sondern Herr Fr. Schneider wurde hierzu freundlichst *eingeladen* und hatte die Güte, diese *Einladung* ohne weitere Vergütung anzunehmen. Wir halten es daher für Pflicht, jenen Herrn Schneider bei seiner bewiesenen Uneigennützigkeit verletzenden (?) Punkt der Wahrheit gemäss zu berichtigen und ihm hiermit nochmals für die durch seine Hierherkunft uns gemachte grosse Freude angelegentlichst zu danken. Ferner wird in den Jahrbüchern des National-Vereins No. 50 vom v. J. de dato Coblenz den 8. November gesagt, „dass bei den hiesigen Festkonzerten unter Andern auch *auf Fr. Hüntens Betrieb* die Ouverture zu Waverley von Berlioz zur Aufführung gekommen sei, und dass diese als eine Tonmissgeburt nur durch Kameraderei der Flugschriften und Kapellmeister zu solchem Rufe kommen konnte." Wenn nun dieses Werk *gar nicht*, sondern die Ouverture zu den Vehmrichtern, aufgeführt worden, so stellt sich jener Bericht schon als ganz unwahr heraus. Ebenso ist es unrichtig, dass Herr Fr. Hünten sich hierfür interessirte, indem derselbe während seiner letzten Anwesenheit auf das Musikwesen im Allgemeinen gar keinen Einfluss übte, auch bei Aufführung der Konzerte selbst bereits wieder in Paris war. Die wirklich zu Tage geförderte Ouverture zu den Vehmrichtern fand, so gut wie hier exekutirt und mit einem so grossen Orchester, grossen Beifall, und wenn wir gerne gestehen, dass Vieles darin nicht nach den gewöhnlichen Tonkunstregeln und nach Effekt haschend ist, so hat sie doch auch wieder sehr gelungene Theile, die von ergreifender Wirkung sind, wozu namentlich die Partie der Blech-Instrumente in der Introdukzion und in der Mitte des Allegro's gehören. Eine weitere Zergliederung dieses Werkes überlassen wir Andern und geben weitern Bericht über unsere während der Wintermonate stattgehabten Konzerte.

Wir hatten deren, wie immer, unter der Direkzion des königlichen Musik-Instituts, neun, worunter zwei zu wohlthätigen Zwecken und eines zum Benefize für unsern ersten Geiger Herrn M. Krodochwille. Jedes dieser Konzerte wurde mit einer grossen Sinfonie eingeleitet und zwar von Beethoven No. 5, 3, 7, 8, von Mozart in C, von Spohr No. 5, von Kalliwoda No. 3, und eine von Fr. Schneider in H m. Die Einleitung der zweiten Abtheilung jedes Konzertes geschah mit einer Ouverture und hierdurch kamen zur Aufführung: eine von Feska zu Omar und Léila, 2 von Beethoven, Op. 124 und Op. 115, eine von Rossini zur Belagerung von Korinth, eine von Mendelssohn zur schönen Melusine, eine von Derkum (Manuscript), und die von Mozart zur Zauberflöte. Unser abwechselnd durch Herrn Staats-Prokurator Anschütz und dessen Sohn Herrn Karl Anschütz geleitetes Orchester besteht aus etwa 50 Personen und spielte seine Partieen im Durchschnitte gut — mit besonderer Liebe aber die Sinfonien von Beethoven, nur

einer derselben, Nr. 7 in A, fehlte es an gutem Einklange. Die drei Sinfonien von Spohr, Kalliwoda und Schneider waren uns ganz neu, und in Berücksichtigung, dass der Aufführung stets nur eine Probe vorangeht, da die Fonds zu einer mehrmaligen nicht ausreichen, müssen wir mit den Leistungen zufrieden sein. Von den Ouverturen können wir als gelungen aufgeführt die von Beethoven, Mendelssohn und Mozart bezeichnen.

Von grössern Gesangwerken kamen zur Aufführung: der 42. Psalm und der erste Theil des Paulus von Mendelssohn, der 103. Psalm von Feska, Chöre aus dem Alexanderfest und Messias, und das grosse Oratorium „Absalon“ von Fr. Schneider. — Unser Gesangchor besteht aus circa 60 Personen, lauter Dilettanten, ist durch Herrn Anschütz Vater und Sohn trefflich einstudirt und erfreut sich daher auch mit Recht guten Beifalles. Nur mit den Solo-Partien muss man Nachsicht haben und können wir hievon nur den schönen Tenor, in Stimme und Singweise, des Herrn v. Kalkreuth und die volle Alt-Stimme der Fräulein Dittmann auszeichnen. Es kam uns daher für diesen Winter die Anwesenheit des Herrn Köckert, früher Direktor des Kölner Theaters, sehr zu statten, indem derselbe beinahe alle Bass-Partien übernahm und bestens durchführte.

Sehr vielen Anklang fand die abermalige Aufführung von Schneider's „Absalon“, was um so mehr zu bewundern war, als wir das Werk vor 6 Monaten in grosser Masse und mit viel grössern Mitteln vorgeführt erhielten. Wir können daher dem Herrn C. Anschütz für diese abermalige Produkzion um so mehr Dank wissen.

An Solo-Gesang-Partieen kamen vor: Arien aus Camilla, aus Faust, aus dem Messias, aus Figaro, sämmtlich von Herrn Köckert gelungen und ächt dramatisch vorgetragen. Dann wurde unter Anderem auch Beethovens unvergleichliche „Adelaide“ von Herrn v. Kalkreuth vorgetragen und zwar so schön, dass uns, selbst im Vergleich mit andern bedeutenden Sängern, von denen wir dieses treffliche Gesangstück hier hörten, gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Von Instrumental-Solo-Partieen hörten wir: Variazionen für Violine von Rode in G, ein Potpourri von Kalliwoda und eine Partie Variazionen von Beriot, die von Herrn Kradochwill völlig rein und gut vorgetragen wurden. Die von einem andern Musiker Herrn G. Hartmann vorgetragenen Variazionen für Violine über russische Nazional-Lieder von David verlangen einen grossen und sehr tüchtigen Spieler und der Vortragende leistete sein Möglichstes. Auf dem Violoncello wurden uns vorgeführt ein Divertissement von Dotzauer, durch einen Dilettanten aus Magdeburg recht artig gespielt, und ein Potpourri über russische Nazional-Lieder von Romberg, durch einen hiesigen Kunstgenossen Herrn Giese sehr gut und ganz gelungen vorgetragen. Dann hörten wir 2 Sachen auf dem Pianoforte und zwar Variazionen, komponirt und vorgetragen von Herrn Fr. Gretscher, einem talentvollen jungen Manne, und das erste Allegro des Amoll Konzertes von Hummel, gut gespielt von der sich jetzt hier mit Unterrichtgeben beschäftigenden Frl. Zick. Durch den Vortrag einer Fantasie für das chromatische Waldhorn lernten wir in Herrn Haupt einen recht braven Hornisten kennen. Den Schluss dreier Konzerte machte auf vieles Verlangen das allbekannte Rheinlied von Becker mit Musik von Lenz, und es ist das Gefallen daran bei der allerdings hübschen Melodie hier um so begreiflicher, als es mit einem mehr denn 150 Personen starken Orchester- und Gesang-Personal aufgeführt wurde und der Komponist dieser Melodie ein geborner Coblenzer ist.

Was nun die Aufführungen von Messen in den Kirchen betrifft, so haben wir leider für jetzt noch nichts zu berichten, indem dieselben durch allerlei Kabalen mehrere Jahre ganz unterblieben. Nachdem man nun aber eingesehen, wie wichtig dieser Gegenstand in vieler Hinsicht ist, hat man sich wieder vereiniget, und es werden nun ehestens wieder grosse Musik-Messen abwechselnd in den 3 Pfarrkirchen gehalten werden. Wolle Gott diesem schönen Vorhaben sein bestes Gedeihen und dadurch dem Willen Einzelner keinen Vorschub geben. Wir behalten uns demnächst vor, auch hierüber seiner Zeit Bericht zu geben. *g.*

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. Von Lanari's Sängerschaar waren hier: die Amalia Mattioli, Comprimaria Faustina Piombanti, Tenor Cesare Sangiorgi, Bassist Vincenzo Meini, Buffi Gennaro Luzio und Domenico Raffaelli. Die neue Oper Don Desiderio, o il disperato per eccesso di buon cuore, vom Fürsten Poniatowsky, machte bei allem Hervorrufen des Maestro und der Sänger einen nicht unverdienten Fiasco, und sehr bald der zweiten Oper, Ricci's Esposti, Platz, die sich nach dem Jammer einer guten Aufnahme erfreute, wiewohl der Neapolitaner Luzio sein ganzes Wesen übertrieb. Donizetti's „Ajo nell' imbarazzo“ machte hierauf abermals einen Fiasco; Meini allein rettete sich mit einer vom Mro. Zerlini für ihn komponirten Cavatina.

Arezzo. Hauptsänger: *Teresa Asdrubali*, Comprimaria *Rosa Cajani*, Tenor *Nicola Ferrari*, Bassist *Gaetano Gori*, Buffo *Baldassare Paolotti*. Donizetti's hier ganz neue Oper „Lucia di Lammermoor“ verdankte sowohl der Musik als den drei wackern Sängern Asdrubali, Ferrari und Gori die beste Aufnahme.

Siena. Die Montucchielli, Tenor Zamboni, Buffo Lauretti und Bassist Pellegrini zogen in der ersten Karnevalsoper, in Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit einem Fiasco nach Hause. Prima Donna und Tenor singen leidlich und agiren unleidlich, der Bassist ist im Gesang und in der Akzion wenig zu Hause, der brave Lauretti allein konnte das Ungemach nicht abwenden.

Pistoja. Eugenia Ciotti-Grossoni, Tenor Cesare Ferrari, Bassist Enrico de Girolami und Pensi gaben Donizetti's Marino Faliero — ziemlich mittelmässig.

Prato (Teatro Metastasio). Die Orsola Bruni, Tenor Cesare Gaja und Bassist Giuseppe Toffani wetteifer-

ten zwar in D.'s Gemma di Vergy, aber nur beide erstere thaten sich besonders hervor und erhielten starken Applaus; Toffani's hübsche Stimme fand Anerkennung. Mit dem wieder hergestellten Buffo Leopoldo Cini folgten darauf Ricci's Esposti ebenfalls mit gutem Erfolge.

Lucca. Die Secci-Corsi, die Cresci, Tenor Morini, Buffo Scheggi und Bassist Linari-Bellini waren die Hauptsänger der Karnevalstagione. Die beiden ersten gegebenen Opern, D.'s Elisir d'amore und R.'s Barbiere di Siviglia fanden eine wenig günstige Aufnahme. Aus unbekannten Ursachen unterblieb die erwartete neue Oper des Maestro Speranza.

Der Herzog hat dem Herrn Joh. Pacini, Direktor der hiesigen königl. Kapelle und öffentlichen Musikanstalt, das Kreuz des Verdienstordens zweiter Klasse, unter dem Titel des heil. Ludwigs (Croce di seconda classe pel Merito Civile sotto il titolo di S. Lodovico) verliehen. (S. Florenz, wo von Döhler die Rede ist.)

Besagte unter Pacini's wirksamer Leitung stehende, seit dem Februar 1839 aus Viaregio hieher verpflanzte öffentliche Musikanstalt erfreut sich immerwährend des besten Fortgangs und zählt bereits über 70 Zöglinge. Die dermalen angestellten öffentlichen Lehrer sind folgende: für's Solfeggiren erster Klasse Herr Matteo Quilici; für's Solf. zweiter Klasse Herr Eugenio Galli; für's Pianoforte Herr Giuseppe Rustici; für den schönen Gesang und das Accompagnement Herr Massimiliano Quilici. Herr Eugenio Galli lehrt den ganzen theoretischen Kurs des Kontrapunktes, Herr Massimiliano Quilici die Anwendung der Theorie auf den idealen Theil, und Pacini die Instrumentazion. Diese drei letztern haben den Titel eines öffentlichen Professore di Contrappunto und geniessen denselben Rang der übrigen Professori des hiesigen Lizeums. Ueberdies giebt es noch Lehrer für die im Orchester gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente. Nur die Werke anerkannter guter in- und ausländischer Meister dienen diesem Institute zum Leitfaden und Muster, und das um so mehr, weil der Herzog, selbst ein grosser Musikkenner, es ausdrücklich verlangt. Benannte Komposizionslehrer haben überdies die Verbindlichkeit, jährlich für die herzogl. Kapelle eine Messe oder eine andere Kirchen-Komposizion zu komponiren, die im Archiv der Kapelle selbst aufbewahrt wird. (Von einer unlängst von Herrn Pacini komponirten und aufgeführten Messe mit acht Realstimmen hoffe ich Ihnen nächstens Specimina mittheilen zu können.) Dass mit den Schülern dieses Musikinstitutes eine jährliche öffentliche Prüfung im Beisein des Herzogs selbst oder des Staatsraths und Direktors des öffentlichen Unterrichts, Marchese Mazzarosa, vorgenommen wird, wobei Prämienaustheilungen statt finden, hat die Allg. Mus. Zeitung, welche vom Beginnen dieses Instituts an stets darüber gesprochen, bereits bei andern Gelegenheiten mitgetheilt.

Insel Sardinien.

Die Hauptstadt *Cagliari* hatte die Prime Donne Cosatti, Biscottini und Boccomini; Tenore Bertolasi und Michelini, Bassist Guiddo und Buffo Boccomini. In Mercadante's Giuramento war der Beifall spärlich; weit mehr in Ricci's Esposti, darin besonders die Biscottini und Bertolasi; der allergrösste aber in der neuen Operetta: *la Casa disabitata*, vom neuen Maestro Calisto Biscottini, Bruder der besagten Prima Donna, deren lustiges Buch und lustige Musik Alles belustigte.

Alghero. Von den beiden Prime Donne ist die Variola Anfängerin und die Tacchini keine Anfängerin; der Tenor heisst Fiori, der Bassist Bastoggi und der Buffo Tavezza. Das Weitere hierüber ist überflüssig.

(Fortsetzung folgt.)

Jakob Bing
und das grossherzogliche Blinden-Institut zu Freiburg im Breisgau in Hinsicht auf musikalische Erziehung.

Die Geschichte dieses jung verstorbenen Musikers wird der musikalischen Welt nicht nur darum merkwürdig, weil sie uns über die Einrichtungen des genannten Instituts belehrt, sondern auch, weil sie für musikalische Erziehung überhaupt manche bedeutende Winke gibt, die sorgsamer Beachtung werth sind. Jakob Bing, am 16. Juli 1821 zu Eschbach von einer armen Dienstmagd blind geboren, gehörte unter die unglücklichen Kinder, die physisch und moralisch völlig vernachlässigt werden. Als er sieben Jahre alt war, wurde der schwächliche, kleingliederige, durch schlechte Körperhaltung missgestaltete und in Allem ganz verwahrlosete Knabe in die damals zu Bruchsal errichtete Erziehungsanstalt für junge Blinde, dann am 21. November 1828 als Freizögling des Staates in Freiburg aufgenommen. Er war die Noth der Lehrer und versprach weder im geistigen Unterrichte und in den Uebungen des Tastsinnes (Vormittags) noch in Gewerbs- und Handarbeiten (Nachmittags) etwas; auch in der Musik, welche nur Abends von 6 bis 8 getrieben wird, wollte es nicht gehen, ja am Wenigsten. Dies währte drei volle Jahre lang. Erst im vierten Jahre wurde sein Talent rege und zwar so entschieden, dass er auf dem Klaviere, dem Aeolodikon und der Violine in ganz kurzer Zeit die bewunderswerthesten Fortschritte machte und sich vor den andern acht Zöglingen, unter denen mehrere überaus talentvolle waren, bedeutend auszeichnete. Seine Gesichtszüge und seine ganze Körperhaltung veränderte sich sehr vortheilhaft, und sein Eifer wuchs dergestalt, dass er, die bewilligten Uebungsstunden für zu wenig ansehend, oft schon nach Mitternacht heimlich sein Lager verliess, um sich im entferntesten Arbeitszimmer auf der Violine zu üben. Wurde ihm dies auch seiner schwächlichen Gesundheit und der Ordnung wegen auf das Strengste untersagt, vermochten sogar des zwölfjährigen Knaben kleine Komposizionen, wozu ihm die Hausandachten und Religionsfeierlichkeiten Stoff gaben, die Anstalt zu keiner Ausnahme zu bewegen, ihm mehr Zeit als den übrigen für die Musik zu erlauben, so konnte doch dem innern Zuge des für Tonkunst Beseelten selbst diese Beschränkung keinen entmuthigenden Nachtheil bringen, vielmehr benutzte er nun um so eifriger alle ihm über-

lassene Zeit zu musikalischen Arbeiten. Bald brachte er es so weit, dass er eine Ouverture für das Orchester der Zöglinge und eine Messe auf das Geburtsfest des Grossherzogs komponirte, welche auch am 29. August 1836 von den Zöglingen der Anstalt in der Hofkirche aufgeführt und mit Beifall aufgenommen wurde. Ein Halleluja folgte diesen beiden ersten grössern Leistungen. Dieses Halleluja und die Ouverture wurden 1836 am Prüfungstage, dem der Grossherzog und der Minister Winter beiwohnte, von den Zöglingen aufgeführt, was zur Folge hatte, dass nach einer besonderen Prüfung des jungen Bing der Anstalt anbefohlen wurde, diesem Jüngling einen bevorzugt gründlichen Unterricht in der Tonkunst zu ertheilen und über dessen Fortschritte Bericht zu erstatten. Nach den abgelaufenen Erziehungsjahren bewilligte der Grossherzog jährlich 200 Gulden für Weiterbildung desselben. Seine Komposizionen gewannen nicht blos an theoretischer Richtigkeit, sondern auch an innerm Gehalt und Originalität. Unter seinen vorzüglicheren sind zu nennen: 2 Trio für Streichinstrumente; 4 Quartetten, für welche Gattung er eine grosse Vorliebe hatte; 3 Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell; 2 Notturnen und 2 Capriccio für Pianoforte; 9 einstimmige Lieder und 8 vierstimmige Kirchengesänge. Man rühmt an allen diesen Komposizionen geistvolle Hauptmotive und sehr gut formelle Durchbildung. Sein letztes Quartett, F moll, in Beethovens Art, wird für sein Bestes gehalten. Wenn er eine Komposizion niedergeschrieben haben wollte, diktirte er sie vom Klaviere aus. — Bei Heckel in Mannheim sind vier Lieder des Jünglings (Texte von Wessenberg) gedruckt worden. Bei Schott in Mainz zwei Notturnen für das Pianoforte. — Auf der Violine und Orgel, welche letzte er fast ein Jahr in der Kirche der Freiburger Strafanstalt spielte, hatte er einen würdigen und geistreichen Vortrag. Seine errungenen Aussichten auf eine sorgenfreiere und selbständigere Lebensexistenz feuerten aber den körperschwachen Jüngling zu so rastloser Thätigkeit an und zwar in den Jahren plötzlicher Leibesentwickelung, dass er, nachdem auch im Januar 1840 seine Mutter gestorben war, bei ungeschwächter Seelenkraft immer kränklicher wurde und am 17. April 1841 verschied.

Vorzüglich möge der Entwickelungsgang dieses von den namhaftesten Meistern sehr belobten Jünglings den Eltern und Lehrern zu einem neuen Beispiele dienen, dass man in keinem Unterrichtsfache, am Wenigsten in der Musik, zu schnell Geduld und Hoffnung verlieren soll. Nicht selten vergehen Jahre völlig erfolglos, und dennoch liegt grosse Anlage, nur noch zu tief schlummernd, in dem Innern. Zeit und Umstände, Leibesbeschaffenheit, Temperament u. s. w. sind sehr zu beachten. Geht es bei einem und dem andern Kinde nicht in der zartesten Jugend, was überhaupt nicht übertrieben werden muss, so geht es nicht selten im zehnten und in noch späteren Jahren. Gewöhnlich macht man dann keine Versuche weiter und bringt dadurch wohl öfter seine eigenen Kinder oder Anvertrauten um einen grossen Lebensgenuss, oder begräbt auch wohl ein Talent, das grösser ist, als manches von denen, die in den allerersten Jahren ihres Unterrichts nicht wenig versprechen. Andere Bemerkungen, die sich noch hierbei aufdrängen, überlassen wir billig dem eigenen Ermessen eines Jeden.

Karl Gottlob Abela,

geboren den 29. April 1803 zu Borna bei Oschatz, verdankt seine musikalische Ausbildung vorzüglich dem Kantor und Musiklehrer *A. G. Fischer* in Dresden. Mit dem Anfange des Jahres 1822 fand man ihn in Halle an der Saale bereits hinlänglich befähigt, die Chorpräfektur zu verwalten. Zugleich wurde Abela als Lehrer der Bürgerschule der Francke'schen Stiftungen angestellt, welches Doppelamt er bis zum Jahre 1825 verwaltete. Zu dieser Zeit erhielt Abela das Kantorat an der Hauptkirche zu U. L. Frau, desgleichen die Gesanglehrerstelle an sämmtlichen teutschen Schulen der Francke'schen Stiftung, dazu noch 1827 dasselbe Amt an der lateinischen Hauptschule, und 1837 übergab man ihm auch den Gesangunterricht am königl. Pädagogium in der Francke'schen Stiftung. Nicht umsonst hatte man ihm an so vielen Anstalten den Gesangunterricht anvertraut; sein Eifer war sichtbar und durch die Folgen fühlbar. Der Mann war seinem Fache nicht blos vollkommen gewachsen in technischer Hinsicht, sondern seine Gesinnung und sein ganzes Wesen eigneten ihn auch so vorzüglich zum Lehrer der Jugend, dass er, da er die Liebe aller seiner Schüler besass, überaus Tüchtiges leistete. Seine Liedersammlungen für Schulen gehören zu den besten, welche wir besitzen. Der Titel ist: Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beim Gesangunterrichte in Schulen. 1s und 2s Heft. Leipzig, bei Joh. Frdr. Hartknoch. Preis jedes Heftes 10 Ggr. Das erste Heft hat die vierte, verbesserte und vermehrte Auflage erlebt und ist 1839 als Stereotyp-Ausgabe erschienen, da vorzüglich diese, nur Zweistimmiges enthaltende, Sammlung in mehreren Schulen eingeführt worden und ihre Zweckmässigkeit entschieden erprobt ist. 160 Lieder und ein Anhang leichter Kanons sind trefflich gewählt und auf 120 Quartseiten bei Breitkopf und Härtel schön gedruckt worden. Das zweite Heft hat 1837 die zweite, verbesserte und vermehrte Auflage erlebt, enthält Drei- und Vierstimmiges auf 108 Quartseiten und empfiehlt sich noch durch den äusserst billigen Preis. — Dieser thätige, pflichtgetreue und menschenfreundliche Mann ist am 22. April d. J. gestorben. Redlichkeit und Tüchtigkeit in seinem Berufe sichern ihm ein ehrendes Andenken.

Feuilleton.

Sechstes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 21. März 1841). Ouverture zu Leonore (die erste) von Ludwig van Beethoven (zum ersten Male); — Sinfonie in D moll mit den Chören von demselben; — Concertino für die Violine, komponirt und gespielt von Ernst; — Ave verum von Mozart. (Von Letzterm sagt der Berichterstatter, Hektor Berlioz, in der Revue et Gazette music. de Paris: „Dieu le dicta, un ange l'écrivit.“)

Clapissons neueste komische Oper: „Der Gehenkte" soll in Paris Beifall gefunden haben. Einem zum Strange verurtheilten Soldaten wird gestattet, einen Stellvertreter herbeizuschaffen; er findet ihn in der Person eines von seiner Geliebten verrathenen Jünglings, der um den Preis von 400 Thlr., die an seine alte Mutter zu zahlen sind, zum Tode gehen will. Nachher findet sich jedoch, dass seine Geliebte nicht untreu war, er bleibt daher lieber am Leben und heirathet sie; der Soldat aber wird begnadigt.

Die Oper: „Die Herzogin von Guise" von *von Flotow*, welche vor einiger Zeit in Paris zum Besten der ausgewanderten Polen gegeben wurde, ist in Schwerin mit Beifall aufgeführt worden.

Herr *Hektor Berlioz* sagt in der Revue et Gazette musicale de Paris: Felix Mendelssohn-Bartholdy habe vor einigen Jahren die vier Ouverturen Beethovens zur Leonore (Fidelio) unmittelbar hinter einander in einem Konzerte zu *Berlin* aufgeführt. Dies ist dahin zu berichtigen, dass diese vier Ouverturen in der bezeichneten Weise unter Mendelssohns Leitung zu *Leipzig* in einem der Gewandhauskonzerte aufgeführt wurden, und zwar in dem 12. Konzerte des Halbjahres 1839 zu 1840, am 9. Januar 1840.

In Paris starb der berühmte Guitarrevirtuos *Ferdinand Carulli*, 70 Jahre alt.

Die französische Deputirtenkammer hat die von dem Ministerium geforderte Unterstützung der königlichen Theater zu Paris mit 620,000 Franken jährlich bewilligt; man erklärte dabei, dass hierdurch nicht etwa eine besondere Blüthe des Instituts erzielt, sondern nur dessen Existenz erhalten werden könnte.

Ankündigungen.

Ankündigung

des

dritten norddeutschen Musikfestes.

Die Musikaufführungen dieses Festes finden Statt am

Montag, den 5.,
Mittwoch, den 7. } Juli 1841.
und Donnerstag, den 8.

Am ersten dieser Tage wird in der hiesigen grossen St. Michaeliskirche unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Friedrich Schneider der „Messias" aufgeführt, welches Händel'sche Werk in diesem Jahre sein hundertjähriges Jubiläum zu begehen hat. Der zweite Tag bringt ein weltliches Konzert unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Krebs, und der dritte wiederum ein geistliches in der St. Michaeliskirche unter des Herrn Musikdirektors F. W. Grund Leitung. Als Hauptnummern dieser beiden Tage sind zu nennen: Mozart's Messe in C dur (No. 1), das „Heilig," Doppelchor von C. Ph. Em. Bach, die Sinfonia eroica und Festouverture von Beethoven, und Weber's Ouverture zur Euryanthe.

Die Zahl der hiesigen wie fremden Mitwirkenden ist auf ungefähr 600 anzuschlagen. Das Gebäude, welches für das weltliche Konzert errichtet wird, fasst bei einer Länge von 230 Fuss, 100 Fuss Breite und 50 Fuss Höhe gegen 5000 Personen, und dient zugleich zu den allgemeinen Versammlungen und Mahlzeiten.

Da von Seiten der unterzeichneten Comité alles aufgeboten ist, um dies Fest auf das Glänzendste und Würdigste zu begehen, so hofft dieselbe, bei dem Zusammenfluss so vieler Künstler und zahlreicher Freunde der Tonkunst, unsrer Stadt ein wahres Volksfest zu bereiten, und der Kunst für zukünftige Zeiten einen wesentlichen Dienst geleistet zu haben.

Hamburg, im Mai 1841 *).

Im Auftrage der General-Comité des Festes

Aug. Gathy, Secretair.

*) Erhalten am 1. Juni. Die Redakt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juni. № 24. 1841.

Die beiden Figaro

(I due Figaro), komische Oper in zwei Aufzügen, von *Treitschke*, in Musik gesetzt von *Conradin Kreutzer*. Vollständiger Klavierauszug. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 8 Thlr.

Weil dem Klavierauszuge der Text des Opernbuches nicht vorangedruckt wurde, wollen wir sogleich zu einiger Uebersicht die Hauptpersonen des Stückes angeben, welche hier gerade doppeltes Interesse haben, ja sogar durch die Erinnerung die Fantasie in eine erwartende Spannung versetzen. Als Soprane treten auf: Gräfin Almaviva; Ines, ihre Tochter; Susanne, ihre Kammerfrau. — Als Tenore: Don Cherubin und Don Alvar. — Als Bässe: Graf Almaviva; Figaro, sein Kammerdiener; Pedro, Theaterdichter; Lopez, Kapellmeister. — Der Text zu den Gesängen ist teutsch und italienisch untergelegt.

Die Ouverture ist, was die Meisten für Theaterunterhaltung wünschen oder doch behaglich finden, ein Klingstück, welches einleitet bis der Vorhang aufgezogen wird, und zwar nach dem Schnitte, wie man sie jetzt macht, routinirt gehalten und dem Zwecke genügend. Die Introduktion bringt uns nach Operbrauch einen muntern Chor froh beschäftigter Leute, diesmal die Dienerschaft, welche sich freut, dass die lang entbehrte Freude sich wieder in's Schloss wendet und dass sie eine Hochzeit vorbereiten. Figaro belobt ihren Fleiss. Alles marschmässig. Der Graf und Alvar erscheinen und duettiren im $^6/_8$-Andante grazioso, woraus man schon erkennt, dass der Graf die freundlichsten Gesinnungen hegt; er will Don Alvar erheben und ihn mit seiner Tochter beglücken zum Lohn der Tugend, trotz allen Ränken. Alvar ist entzückt, und Figaro freut sich nicht minder über des Grafen Zusage, die seine Verwendung nicht umsonst macht. Pagen melden die Gräfin. Alvar wird's bang um's Herz, und Figaro feuert die Dienerschaft zum Preis der Hochzeit an. Der Graf stellt der Gemahlin den sechzehnahnigen Mann als Bräutigam der Tochter dar. Die Mutter ist betroffen, Ines bittet um Aufschub, der Graf erklärt sein Wort für Gebot, Alvar merkt, nicht sehr willkommen zu sein, und Susanne, dass die Geschichte von Figaro, ihrem Manne, kommt, dem der schlaue Blick seiner vordem Geliebten auch nicht entgeht. Dieser Inhalt erhebt sich zum Sextett, das sich mit hinzutretendem Chor in veränderter Tonart und schnellerer Bewegung fortsetzt; man fragt sich, wer nun wohl das Ziel erreicht, sieht überall leidenschaftliche Erregung und erkennt, dass nur kalte Ruhe das Spiel gewinnt. Die theatralische Verwickelung ist also fertig, von passender Musik gehörig eben so sehr verlebendigt als umnebelt, Beides gleich willkommen. — No. 2. Arie des Figaro, ein Monolog, der uns die berühmte Hochzeit in's Gedächtniss ruft, die nach den kurzen Flitterwochen dem guten Manne zum faden Einerlei wurde, dass er sich von seiner Hälfte zur Veränderung trennte, um sein gewohntes Treiben fortzusetzen und die Zügel in den Händen zu behalten. Ein Zeitvertreib, der nicht viel sagt. Im Duett mit dem Grafen, No. 3, beschreibt der befragte und scheinbar abrathende Diener Alvars Vermögen und gutes Herz so, dass der Graf in seinem Entschlusse nur fester wird und durch ihn die lange vermisste Freude wieder in sein Haus einziehen sieht. Die Musik klingt nach dem Italienischen. No. 4. Figaro geht sinnend auf und ab. So treffen ihn Pedro und Lopez. Diesen beschreibt Figaro einen Herrn, den sein pfiffiger Diener regiert, der, die Herrschaft nicht zu verlieren, einen Freund kommen liess, dem er die Tochter des Reichen in die Hände spielen will. Weiter geht Figaro nicht. Die Herren finden den Stoff mager und meinen, man müsse sich dann mit Rouladen und Lala helfen und mit türkischer Musik. Die Persiflage liegt vor Augen, ist nur etwas länglich und bringt die Handlung nicht sonderlich vorwärts.

Als nun die Männer in drei Nummern hinter einander ihren Part abgemacht haben, tritt Ines mit einer Kanzonette in No. 5 auf, ihren festen Glauben singend, sie werde dem Frevler nicht zum Raube, ganz italienisch verschmückt. Susanne kommt in No. 6 dazu und empfiehlt ihr drei Wörtchen, die sie ernst pathetisch und zürnend sprechen soll: Ich — will — nicht! — Das Mittel ist probat und hilft dem langen Gesange auf die Beine. — No. 7. Quintett. Der Graf will Antwort. Susanne ermahnt die Mutter zur Standhaftigkeit und Figaro zu kühnem Widerspruch. — Das geschieht allgemein. Der Graf, hitzig, befiehlt dem Figaro, dem verstellt sich sträubenden, den Notar zu holen. Nach gehörigem Ausspinnen meldet ein Page einen Fremden, den ein Briefchen empfiehlt. Der Graf erblickt des Obersten Don Cherubin's Handschrift. Die Frauen hoffen Gutes, der Graf ahnet Schlimmes. — Da tritt Cherubin selbst ein, erhebt des Grafen Haus und seine Güte, die

nur zuweilen Schaden leidet durch listige Gauner. Der Graf gesteht heimlich zu, und da er ihn nicht wieder erkennt, fragt er nach dem Namen des Gastes, der sich Figaro nennt, worüber Alle verwundert stehen. In einer Melodie von Mozart besingt er Figaro's pflichtgemässes Handeln und sein unsträflich frommes Wandeln, wird dann als Herr Bruder von dem rechten Figaro begrüsst. Der Graf trägt ihm nun auf, zu thun, was der ältere Diener nicht wollte. Cherubin zeigt sich bereit. Die Frauen vertrauen ihm doch; nur Figaro selbst sieht misstrauisch geheimes Treiben, dem er bald auf die Spur zu kommen hofft. — In Rezitativ und Arie Cherubin's No. 8 wird Figaro's Ränkekunst, demüthig vor solchem Hochbilde, persiflirt, unterhaltend. No. 9. Finale. Susanne wählt sich den *jungen* Figaro zum Genossen, der sich mit den Frauen zur Ausführung ihres heitern Planes treu verbündet, während der alte Figaro und dann der Graf sie belauschen. Schnell werden die Rollen vertauscht und der junge Figaro setzt Susannen zur Rede, wegen ihrer Widerspenstigkeit gegen die Befehle ihres Herrn u. s. w. Am Schlusse gestehen sich beide Parteien, dass es mit dem Ausgange noch ungewiss stehe, wie billig. Es hat manches Wirksame.

Den zweiten Aufzug eröffnet die Gräfin mit Rezitativ und Arie, bekennend, dass sie in ihrem blendenden Geschick des Glückes mehr verlor als gewann; der Frieden kehrt nicht wieder; der Sommer lastet schwül, jedes Sehnen schweigt, und nichts als nur der Tochter Geschick vermag sie zu rühren. Der Komponist hat das Gewöhnliche dazu gethan. Weiss es die Sängerin zu beseelen, so wird es wirken. — No. 11. Terzettino der drei Frauen: „Fort, durch freie Ferne nehmen wir die Bahn“ u. s. w. ist für musikalische Geselligkeit recht hübsch. — No. 12. Kavatine des Grafen, selbst für den Klang zu gemacht, zu gefloskelt. No. 13. Duo zwischen Figaro und Lopez, dem Kapellmeister, dessen Treiben für Alle, welche den Inhalt des Opernbuches nicht genauer kennen, etwas unzeitig persiflirt wird. Das Lesen der Nummer ist langweilig. Selbst wenn das ganze Duett mit Fleiss ordinär sein soll, muss doch auch dann ein treffender Geist des Schaffenden durchblicken. No. 14. Terzett. Figaro affektirt Zärtlichkeit für Susannen, sie für ihn. Figaro geht, seiner würdig, in's Kosen über, was sie nicht abweist. Cherubin kommt verstohlen dazu und deutet es für gegenseitige Fopperei. Der Erste hat ihr ein Geheimniss zu entdecken versprochen, das sie endlich wissen will. Es besteht darin, dass Figaro der zweite ein vornehmer Mann ist. Das macht Susannen verlegen, ob sie ihn gleich für albern erklärt. — Im Quartett No. 15 erfahren wir, dass der Graf und Alvar bereits in Figaro dem zweiten einen jugendlich berauschten Liebhaber kennen gelernt haben, dessen Fehltritt sie mild betrachten, während der alte Figaro ihn als einen schweren Sünder bezeichnet und sehr erstaunt ist, als der Graf von ihm verlangt, dass er seinem jüngern Kollegen die kleine Bemühung um Susannen vergeben soll. Vergebens erinnert der alte Figaro, dass es sich nicht um Susannen handelt und dass sie den Grafen zum Besten haben. Die Musik ist lebendig und unterhaltend. No. 16. Chor der Dienerschaft, die ein glänzendes Fest bereiten, gehorsam dem Willen des Herrn, dessen Befehle sie zu erfüllen hat, ob es auch nicht nach ihrem Sinne ist. Der Chor ist wirksam. No. 17. Rezitativ und Arie der Susanne, die vom ungewissen Ende des Festes singt, gern für sich in niederer Einsamkeit leben möchte, wenn nicht hier ihr Sehnen bliebe, wo weder Nacht noch Morgen Freude bringt. Der Chor dazwischen bemerkt ihre Trauer und begreift sie nicht. Theatralisch wirksam in gewohnt klingender Unterhaltungsweise. No. 18. Duett zwischen Lopez und Pedro, die zum Siege der Poesie und der Tonkunst wecken wollen aus dem Tiefen Geister, die da schliefen. Sollten aber die neidischen Götter ein Donnerwetter senden und sich der Orkus nahen im Husten und Gähnen der Zuhörer, so soll Einer das Unglück auf das Textbuch, der Andere auf die Noten schieben. Man sieht, wozu die beiden Herren da sind, wird es aber sogleich noch besser erfahren. Dennoch könnten die Beiden ergötzlicher und interessanter gehalten stehen. Der Gedanke ist nicht übel. — No. 19. Finale. Der Graf und Alvar stürmen auf Figaro ein, ihn der Verrätherei und der Lüge zeihend. Der Erstnannte verlangt Erklärung. Der Graf fragt im Zorn, ob er der blöde Schwachkopf sei, der sich von seinen Dienern leiten lasse? Alvar, ob er ein Abenteurer sei? Figaro meint für sich, dass Beide Wahrheit reden, verlangt dann laut nähere Bezeichnung, was man gegen ihn erfand. Der Graf führt den Notar als Richter vor. „Ei, singt Figaro, das ist ein Operndichter und niemals ein Notar!“ Pedro leugnet nicht. Neue Verwunderung. Figaro erklärt, dass der Dichter und ein Musiker, von Basilio empfohlen, Stoff zu einer Fabel von ihm gewünscht hätten, die er ihnen auch aus Menschen- und Kunstliebe gegeben habe. Der Graf und Alvar gestehen, dass sich nun Alles anders darstelle. Die Frauen treten herein und singen frohe Zeitung, noch einen Gast meldend, den der Graf willkommen heisst, seine Tochter als Braut und Alvar als Bräutigam vorstellend. Die Frauen bejahen den Brautstand, zeigen aber auf einen andern Bräutigam. Und Cherubino singt mit Würde von seinem Verlangen und von der Huld des Königs. Erstaunt ist der Graf; Figaro und Alvar: „Weh! was müssen wir erfahren!“ Der Graf bestraft Alvar und Figaro mit Verbannung; der Erste fleht um Vergebung, Figaro nicht und will stolz sein unverdientes Schicksal tragen. Der Graf nimmt freudig Cherubino zum Sohne und die beiden Dichter singen ihre Wünsche. Alle stimmen ein und feiern ein fröhliches Ende.

Jedermann weiss, dass wir jetzt in unsern Opern eigentliche Kunstwerke höchst selten einmal aufzuweisen haben; sie sind zu Klingwerken flüchtiger Unterhaltung geworden, die ihre Ehre im Wohlgefallen der Menge suchen, die einige Stündchen ergötzlich mit ihnen hinzubringen wünscht. Erreichen sie dies Ziel, so ist ihr Höchstes errungen; will's das Schicksal anders, so legen sie sich still nieder und trösten sich mit Andern und in nicht geringer Gesellschaft. Es kommt also das Meiste auf die glückliche Laune des Publikums und auf das
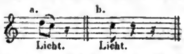
Geschick der Vortragenden, sehr wenig auf genaue Beurtheilung an, die nicht einmal ein gutes Recht hat, sich geltend zu machen, weil die Verfasser effektkundig genug nicht auf das Höchste, nicht auf durchgeführt geistreiche Verknüpfung, noch weniger auf ein ideal erhebendes Ganze hinstreben. Bei einem Doppel-Figaro, der auf das Bestimmteste an Mozart's unnachahmliches Meisterwerk erinnert, würde ein solches Unternehmen an sich ein überaus missliches sein, vollends in einer Zeit, die öfter schon Lockeres und Buntes dem Gediegenen und Einheitsvollern vorgezogen hat und in ihren Begünstigungen so auffallend zu wechseln beliebte, dass ihre früher Begünstigten vor noch flüchtigern, neueren Unterhaltungsspielen in den Schatten gestellt oder gar mit Heftigkeit verworfen worden sind. Rossini's Opern-Fiasco's der letzten Jahre in Italien beweisen es zur Genüge. — Unter solchen Umständen sind genaue Beleuchtungen neuer, dem Zeitgeschmacke vorzugsweise oder auch wohl ihm ganz allein angepasster Unterhaltungsspiele etwas völlig Nutzloses, vielleicht sogar etwas Unerwünschtes, das man unbeachtet lässt, und sogar mit Recht, weil die Verfasser selbst von keinem andern Gerichtshof, als von der Laune des Publikums gerichtet sein wollen. Wenden wir also unsere Mühe solchen Werken zu, von deren genauer Erwägung Vortheil für Kunst und Erkenntniss zu hoffen ist. Aus diesem Grunde haben wir hier nur so viel zu sagen: Diese beiden Figaro haben eben so gut ihr treffend Unterhaltendes, als die neuesten Opern insgesammt, die bis auf sehr seltene Ausnahmen gar keine Ideale mehr sein wollen. Man wird also für gesellige Unterhaltung nicht zu wenige gelungen anmuthige und zeitverkürzende Wohlgefälligkeitsstücke darin finden, nicht zu viele Druckfehler und nur solche, die Jeder sich selbst leicht verbessert ohne unser Zuthun. — Ist diese Oper kein gehaltenes Kunstwerk, und will sie es nicht einmal sein, so ist sie doch auch zuverlässig nicht im Geringsten weniger, im Gegentheil in manchen Sätzen weit mehr werth, als viele von denen, namentlich der ausländischen Opern, die für eine Zeit grosses Glück gemacht haben und noch machen.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Sechs Lieder — componirt von *Louis Anger*. Op. 2. Leipzig, bei F. Whistling. Preis 20 Ngr.

No. 1. Klage, von Theodor Apel, dem Sohne August's, des Verfassers der Metrik u. s. w. Das Lied ist ungeschraubt, empfunden, sanft ansprechend in Dichtung und Komposizion. Die Melodie ist fliessend, Alles so gut deklamirt, als man es dem Liede wünschen muss; die Begleitung hält die Mitte zwischen der ganz einfachen und neu figurirten, wodurch das Ueberladene und zu Schwierige vermieden, das Zeitgemässe hingegen nicht vernachlässigt worden ist. Dazu hat es durch veränderte Figurirung und Umstellung des Harmonieenganges in der zweiten Strophe noch einen Reiz mehr gewonnen, der um so wirksamer sich zeigt, weil in Beibehaltung des natürlich Zusammenhangenden und leicht Auszuführenden der innerliche Ausdruck des Ganzen nur dadurch gefördert worden ist. No. 2. Abendreihen, von W. Müller, hat dieselben Vorzüge. Auch hier sind die vier Strophen der veränderten Deklamazion wegen in der Singstimme genau angegeben. Der Gesangrhythmus würde sich den Forderungen des Deklamatorischen noch mehr anschliessen, wenn in der dritten und vierten Strophe der dritten Klammer die beiden zusammengezogenen Achtel *a)* in eins verwandelt worden wären, wie bei *b)*



Es ist aber auch dies, gegen die Gewöhnung der Neueren gehalten, eine Kleinigkeit, die darum Sänger und Hörer kaum auffällig berühren kann. Dennoch scheint es uns gerathener, man hält sich in rhythmischen Abschnitten fest an das natürliche Gesetz ganz einfacher Interpunkzion. No. 3. Der Entfernten, von Th. Apel, liedmässig gehalten und recht gut durchkomponirt, vereinsamter Sehnsucht willkommen. No. 4. Märchen, von Karl Beck, schön geträumt, im Sinne junger Liebe. No. 5. Im Walde, von Eichendorff, geordneter als jener Traum, weil im besonnenen Gefühl treuer Erinnerung; deshalb aber auch um so allgemeiner anklingend, da Melodie und schlichte Harmonie den trefflichen Worten gerade die rechte Färbung verleiht. No. 6. Erinnerung, von Mahlmann, schlicht und schön. — Der junge, strebsame Komponist setzt nicht sich selbst noch irgend einen Glanz über die Wahrheit und Ehrlichkeit der auszusprechenden Empfindung, und dürfte darum sehr Viele mit diesen Gaben weit mehr befriedigen, als manches stolzer Aufbrausende und bunter Gefärbte es zu thun vermag. Auch sind diese Lieder keinesweges allzuschlicht, weder im Gesange noch in der Begleitung desselben. Wir wünschen, dass die Freunde des Gesanges das Heft nicht unbeachtet lassen.

Sechs Lieder — in Musik gesetzt von *Fr. Barnbeck*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ½ Thlr.

Der Komponist ist Mitglied der königl. Würtembergschen Hofkapelle. No. 1. Soldatenabschied, von Schubart, gut bis auf die fünfmalige Wiederholung der letzten Zeile jeder Strophe, was doch ein wenig zu viel ist. No. 2. Liebe, von Eduard Vogt, beschreibender Art. In dieser Beschreibung hält nun die Wiederholung jeder drittletzten Strophenzeile unnütz auf und macht das Ganze schwerfälliger, als es ausserdem bei einer fortlaufenden Umgestaltung sein würde. No. 3. Das erste Veilchen, von Jul. Kreis. Recht gut wird es als Anfangsblume wachsenden Glückes begrüsst. No. 4. An die Entfernte, von Nikolaus Lenau, dessen Ueberlegendes dem Einfachen wohl mit Recht den Vorzug vor geschmückteren Tönen liess. Darum hätte aber der Dichtungsrhythmus in „so gern“ anstatt „so gerne“ nicht gestört werden sollen, wobei die Wiederholung „so gern, so gerne“

immerhin hätte beibehalten werden können. Man wende nicht ein: „Das sind ja Kleinigkeiten!“ Das Ganze eines Liedes ist nur eine Kleinigkeit. Eben darum darf keine Kleinigkeit fehlen. No. 5. Die Lerche, von William Cooper, ein schönes Gedicht. No. 6. Schwabenlied, von Schubart, für Schwaben.

Drei deutsche Lieder von *Jeanette Bürde*, geb. *Milder*. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 8 Gr.

Von einer guten Frauenstimme lebendig gesungen, sind sie geselligen und häuslichen Erholungen gewiss zusagend. Es herrscht ganz einfache Natürlichkeit in der Begleitung, und im Gesange gute Melodie mit einigen Besonderheiten, die durch gebildeten Gesang die Aufmerksamkeit auf ganz unschuldige Art auf sich zu ziehen wissen. Die beiden ersten sind die bekannten von Uhland: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht“ und „Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget.“ Das dritte: „Nachtlied“ (Komm!), das der Sängerin die beste Gelegenheit gibt, etwas Lockendes und abgestuft Geheimnissvolles in ihre Töne zu ziehen. Es kommt dabei Alles auf den Vortrag an.

Sechs Gesänge von *Fr. Curschmann*. Op. 26. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 20 Ggr.

Das Gedicht Hoffmann's von Fallersleben: „Erscheine noch einmal, erscheine!“ leitet ein, lebhaft und ungekünstelt gesungen, von gebrochenen Akkorden harfenmässig umspielt. „Die schöne Marie“ desselben Dichters ist ein hübsches und anspruchloses Lied, der besten Wünsche voll. Es folgt Rückert's Kinderlied von den grünen Sommervögeln, sehr kindlich und harmlos spielend. Das Morgengebet, von J. v. Eichendorff, ernst, ganz schlicht von Akkordmassen begleitet und deklamatorisch gerad und sicher durchgesungen, ohne das Melodische zu beeinträchtigen. Der Eindruck ist eigen. Von ganz anderem Wesen ist das Duett zwischen Rodrigo und Ximene, aus Herder's Cid. Ein dreistimmiges Morgenlied für Sopranstimmen, unter denen jede wechselnd die Melodie-führende wird, ohne dass das Lied kanonisch durchgesungen ist, beschliesst die Sammlung, welche wir zu den gelungensten dieses gekannten und beliebten Komponisten zu setzen berechtigt sind.

---

1) *Die Bürgschaft*. Ballade von *Frdr. Schiller*, in Musik gesetzt von *A. v. Drygalski*. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 25 Sgr.

2) *Der Knabe mit der Cither*, von *Th. Rodepenning*, Musik von *A. v. Drygalski*. Ebend. Preis 4 Gr.

Die Ballade ist mit Eifer und Liebe gearbeitet, in der durchgeführten Weise, welche durch Zumsteeg Geltung gewann und sich lange die Neigung der musikalischen Welt zu erhalten wusste. Das ist aber nicht so geschehen, als ob Zumsteeg nachgeahmt worden wäre; der Verfasser gibt sein Eigenes und sucht den Wechsel und die Steigerung der Gefühle möglichst in entsprechenden Tönen und Rhythmen vor die Sinne zu führen. Die Aufgabe ist für den Komponisten nicht leicht, und für die Ausführenden ist sie es eben so wenig überall. Wollen wir auch nicht sagen, dass der Komponist das Rechte in jeder Situazion getroffen, oder dass der Plan des Ganzen jene Uebersicht bewährte, die von der ersten Note bis zur letzten wie der stille Geist über den Elementen schwebt, jene Oekonomie, die nie mehr gibt, als es der stets wachsenden Erhebung heilsam ist: so ist doch überall innere Rührigkeit und liebevolles Streben nach dem Besten nicht zu verkennen, eine Gesinnung, der wir unsere Achtung nie versagen. Schade nur, dass diese musikalische Balladenform nicht mehr so beliebt ist, dass von vielen Sängern zu hoffen wäre, sie würden sich so lange damit beschäftigen, bis sie, in das Ganze völlig eingegangen, das Gefühl ungestört walten lassen könnten. Es hat Alles seine Zeit. Indessen behält auch Alles seine Freunde, deren Zahl der Verfasser durch eigenen Vortrag seines Werkes schon vermehren helfen wird. — Das einfache und eigen sentimentale Lied wird mehr Freunde finden und Vielen recht lieb werden.

In die Ferne, Lied von *H. Kletke*, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte von Dr. *F. S. Gassner*. Karlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 8 Gr.

Ein Nachzügler, aber ein recht stattlich einfacher, der in manchem Hause gern gesehen und gehört werden wird.

Drei Lieder von *Adolph Bube*, in Musik gesetzt von *Heinrich Grobe*. Gotha, bei J. G. Müller. Pr. 4 Gr.

Das erste ein Lied an den lieben Mond für den Dichter und den Komponisten; das zweite „Die tiefste Tiefe,“ und das dritte „Die alte Base.“ Ich gebe nicht vier Groschen.

Lebens-Lieder und Bilder von *Adelbert v. Chamisso*. Für Sopran und Bariton componirt von *L. Hetsch*, akademischem Musikdirektor in Heidelberg. Berlin, bei M. Simion. 1840. 1., 2., 3. und 4. Lieferung. Preis 2 Thlr.

Das erste Heftchen führt uns im ersten Liede den „Knaben“ vor, der den Lindwurm fällen will, zuerst dem Unthiere den dicken Scheller in den aufgesperrten Rachen werfend, dann den Bröder und den Buttmann, mit welchem er den Spiegel zerschmeisst u. s. w. Die Musik hat Naturkräftiges und spielend Originelles. „Das Mädchen“ singt der Mutter die Seligkeit vor, in die sie ihre englische Puppe versetzt; ganz kindlich. Lauter schon kündigt sich in No. 3 die Kampflust des Knaben an, und dem Mädchen wächst in No. 4 die Lust am Neste der Schwalben. Der Knabe wird in seinem Vortrage kürzer und das Mädchen länger. — In No. 5 ist *Er* nun schon so weit, dass er singt:

1) Kraft der Erde, Licht der Sonne
Schäumt der edle Wein;
Lasst, ihr Brüder, ernst und heilig
Unsre Stimmung sein.

2) Heute nicht dem Rausch der Freude,
Nicht der eitlen Lust,
Nein, dem Gotte soll er gelten
Tief in unsrer Brust.

3) Gleich dem Weine warm und kräftig,
Lauter, rein und klar,
Bringen wir das volle Leben
Ihm zum Opfer dar.

4) Schmach der Feigheit! Krieg der Lüge!
Allem Schlechten Krieg!
Herrlich für die Freiheit sterben,
Herrlicher der Sieg!

5) Wir für Menschenrecht und Würde
Kämpen allzumal,
Weihen den gefallnen Helden
Funkelnd den Pokal.

Die Musik ergeht sich in noch etwas schwülstiger Kraft, die sich nicht stark und nicht wiederholt genug aussprechen kann. Diese Ueberschwenglichkeit im Ausdrucke des Höchsten ist aber hier nicht übel, vielmehr einer Brust angemessen, in welcher das Feuer des hellen Weines sich in brausenden Most verwandelt. — *Sie* dagegen wird in No. 6 sinnig andeutend; sie singt nur:

1) Rose, Rose, Knospe gestern
Schliefst du noch in moos'ger Hülle,
Heute prangst in Schönheitsfülle
Du vor allen deinen Schwestern.

2) Träumtest du wohl über Nacht
Von den Wundern, die geschahen,
Von des holden Frühlings Nahen,
Und des jungen Tages Pracht?

Die Musik dieses Gesanges hat viel Schönes, allein das erste Erwachen der erröthenden Unschuld vor der eigenen Schönheit ist sie nicht; sie hat zu viel Zier, die Gestalt zu geschmückt mit Schleifen und Umwurf, als wäre er berechnet. — *Er* in No. 7 malt seine wilden Sturm- und Schauerfreuden und seine urplötzliche Verwandlung durch dramatisirende Begleitung, während der Gesang seine Romanze fest und gut abmacht. Das ist jetzt Sitte, eine Sitte, welche die Lieder lang macht auf dem Papiere, und zugleich an die Zeiten des Thespis erinnert, wo Einer erzählte und der Andere gestikulirte. — Das zweite Heft führt uns in den Rosenhag, den Alle gern besuchen, ob in Erinnerung, ob um des Lebens willen, das in dem hellen Strahl der Sonne seine Farben höher aufglänzen und verbleichen sehen muss. Das ist das Thal, wo alle Sänger weilen, wo Blick und Wort und Ton sich um den Vorzug streiten. Die Töne klingen hier eigen, als wären sie aus der Schlucht der Romantik in das Blüthenthal entflohen und zwischen beiden noch getheilt. Heimischer erklingen Chamisso's Worte, als wollten sie hier auch nach dem Tode leben. Und das dritte Heft bringt das Geständniss und die Vereinigung. Für diese Lebenslichter hat nun Jeder seine eigenen Augen und eigenes Herz, das selbst empfindet, ob ihm das Leben im Bilde getroffen, recht oder unrecht ist. Wer aber hierin die Frauenideale befriedigt, der hat das Beste getroffen. Die Freuden des Hauses, das Glück in den Kindern schliessen sich an die Sorgen der Tage und des Krieges Noth, die die Söhne der Helden Eichenlaub auf ihre Bahren streuen heisst.

Unter des entschlafenen Dichters Kränzen, die seine Harfe zieren, rauscht keiner öfter auf, vom Mitgefühl bewegt, als dieser Bilderkranz. Des Wortes Kraft muss jedes Saitenspiel beleben, wenn es auch weniger vielklängig, als das fast zu volltönig gegriffene, erklänge. Ganz besonders lieb ist es uns, dass uns ein der ersten und letzten Lieferung angehangenes Druckfehlerregister der langweiligen Mühe der Angabe derselben überhebt. Dass aber die Verbesserungen der in den Heften selbst angezeigten Fehler vor dem Gebrauche in Ordnung zu bringen sind, wird Jeder ohne uns sehen, wer sich an diesen, vorzüglich in der Begleitung eigenthümlichen Gesängen versucht. Es ist in solchen Gesängen kaum nach den Einzelnheiten zu fragen, vielmehr ob und wie das Ganze getroffen ist; ein Punkt, den Jeder sich selbst, unabhängig von dem Nachbar, zu beantworten hat. Darum greifen wir auch Niemand vor und begnügen uns mit den Andeutungen, die zur Kunstförderung genügen, ohne dem Gefühle die Fessel der Individualität eines Andern anzulegen.

Drei Gesänge componirt von *J. F. Kittl*. Op. 11. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 10 Gr.

„Geisternähe," ein Gesang liebender Einsamkeit, die in Gedanken versunken nur schlichte Töne kennt und findet. 2) „Laura betet," noch einfacher und noch inniger. 3) „Wenn ich einst das Ziel errungen habe," gleichfalls schlicht und ansprechend. Niemand wird in diesen kurzen Gesängen irgend eine Schwierigkeit finden, die ihm die Hingabe an den Gegenstand verkümmerte. Erst vor Kurzem (S. 169) haben wir ausführlicher über diesen Mann als Liederkomponisten gesprochen. Auch dieses Heft ist lebhaft zu empfehlen.

Abschiedslied, von *Karl Neumann*, componirt von *Frdr. Krug*. Op. 5. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Pr. 8 Gr.

Für jeden bewegten Abschied zu verwenden. Das Lied ist ungesucht angemessen, melodisch und schlicht gehalten.

Lied: „Zwar hat der Schönheit und der Jugend," mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, eingelegt in die Oper: „*Die Dreizehn*," von *F. Halevy*, componirt von *G. A. Lortzing*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Ggr.

Ein launiges Lied in Polonaisenart von der Schönheit und den Frauen, die zwar immer treu sind, doch immer besser eingesperrt. Es effektuirt und wird Viele erwünscht unterhalten.

Der wandernde Bursch — componirt von *A. E. Marschner*. Op. 11. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 6 Gr.

Der Verfasser hat natürlich fliessende, hübsche Weisen, mit denen er etwas anzufangen weiss, ohne sich den Leuten durch übertriebene Spielereien häkelig zu machen. Dabei malt er in seinen Weisen so gut wie ein Anderer, marschirt im Takte, wenn der Bursch wan-

dert, trillert im Diskante, wenn aus dem Zweig das Vöglein singt u. dergl., aber Alles manierlich, dass es den Dilettanten nicht so sauer wird und dass der Mensch dabei fröhlich werden kann. Und so gefällt es, und ist auch eben gut.

---

1) *Lied. Die sterbende Mutter* — von *M. Marx.* Leipzig, bei J. J. Weber (in Commission). Pr. 6 Gr.

2) *Wer weckt mit seinen Klagen* — von *M. Marx.* Ebendaselbst. Preis 4 Gr.

Beide empfindsamen Seelen gewisslich lieb und das zweite sehr empfehlenswerth. Das erste wird wohl für manche Frauennerven wie ein Opiumrausch wirken, oder wie zu viel Nachtschatten im Zimmer einer Kranken.

Religiöse Gesänge nach Dichtungen von Möwes und aus Psalter und Harfe von Spitta — in Musik gesetzt von *Jul. Melcher.* Op. 13. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 17½ Sgr.

Alle vier Lieder tröstlicher und gut erbaulicher Art, so gesungen wie es sich gebührt und wie es frommen Herzen in stiller Stunde mit den Ihren zusagt, würdig klangvoll und ohne viel Machwerk. Drei sind von Spitta und „Das Scheidewort" von Möwes; ein christliches Testament, bevor die Stimme bricht.

Heimliche Liebe (Délire). Musik von *Giacomo Meyerbeer.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Ggr.

Man kennt die Weise des Verfassers als eine solche, die in jedem Neuen aus dem Vorhergegangenen sich kaum errathen lässt, bis etwa auf den Punkt, dass es mitten im Gewohnten auch vom Gewohnten wieder abweicht und etwas Unerwartetes, etwas Eigenes bringt. Dieses Lied ist den Noten nach sehr schlicht, verlangt aber viel Leidenschaft und eine Sängerin, die den Ausdruck in ihrer Gewalt hat. — Man wird sich erinnern, dass im vorigen Jahrgange S. 971 von Paris aus eine Sammlung von zwölf Liedern dieses Komponisten lebhaft empfohlen wurde. Von jenen Liedern waren mehrere kurz vorher schon mit französischem und teutschem Texte in der oben genannten Verlagshandlung erschienen. Sie sind also bei Breitkopf und Härtel einem guten Theile nach zu haben.

Drei Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *H. T. Petschke.* Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 17½ Ngr. (14 Ggr.)

Wiederholt ist vom Wesen dieses Komponisten gehandelt worden. Die Richtung hat sich nicht verändert, allein sie ist klarer geworden; namentlich sind die malenden Begleitungsfiguren, die hier kaum fehlen können, lichter und leichter geworden, was immerhin vortheilhaft genannt werden muss. Die Gesänge gewönnen schon dadurch, dass sie einer grösseren Liebhaberzahl zugänglicher werden: allein sie gewinnen auch wesentlich. Dass für solche Komposizionsrichtung *Heine* der gefeierte Liebling bleibt, liegt in der Sache, nicht minder, dass manche seiner Ergüsse, wie z. B. gleich die erste Nummer dieses Heftes: „Ihre Thränen," werden sie angemessen aufgefasst, bedeutend wirken. Der Gesang ist leidenschaftlich, was Niemand mit wilder Bewegung verwechseln wird, und romantisch getroffen. Das zweite aus der schönen Magelone von Tieck: „Ruhe, Süssliebchen," ist ganz für Säuseln und Rauschen der Natur und des Traumes, wie für das zarte Spiel der Liebe geschaffen, daher so oft und nicht selten schön in Töne gebracht; hier gleichfalls, äusserst lieblich und gaukelnd, so dass man den Gesang sehr gern singen wird. No. 3 ist das Frühlingslied von Heine: „Leise zieht durch mein Gemüth," ein eigentliches und durch gute Musik ein sehr liebliches Lied, dem auch hier die reizende Gewalt der Töne wesentlichen Gewinn bringt. Es ist trefflich gesungen. Das Heft übertrifft die meisten früheren des Verfassers und wird daher den Freunden des Gesanges durch sich selbst empfohlen sein.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Jubelfeier der Sing-Akademie zu Berlin.

am 24. Mai 1841.

Zur Feier des 50jährigen Bestehens der von *C. Fasch* am 24. Mai 1791 gegründeten Sing-Akademie hatten sich schon in früher Morgenstunde etwa 30 ältere Mitglieder am Grabe des verewigten Stifters auf dem alten Kirchhofe vor dem Halle'schen Thore versammelt, um den Manen des edlen Meisters an dem, seinem Gedächtnisse seit acht Jahren geweiheten, einfachen Denkmale, das mit frischen Blumen geschmückt war, das Erstlingsopfer dankbarer Liebe für die Gründung und Pflege eines Vereins darzubringen, dessen Streben es seit 50 Jahren gewesen ist, dem heiligen Gesange und der höheren Tonkunst die geistigen Kräfte und Talente zu widmen, welche das Leben veredlen und verschönern. Nach dem Choral von Fasch: „Von allen Himmeln tönt dir Herr" u. s. w. sprach der zeitige Direktor *Rungenhagen* einige Worte, des milden, wohlwollenden Karakters des Verewigten gedenkend, dessen gemüthvolles Versett: „Meine Seele hanget dir an" die einfache, stille Morgenfeier schloss. Abends 6 Uhr fand die Hauptfeier im schönen Lokale der Sing-Akademie, bei festlicher Beleuchtung und Dekorazion des Saales, Statt. Auf dem besonders dazu vergrösserten Amphitheater befanden sich über 400 Singende von beiden Abtheilungen der Akademie, die Damen in weissen Kleidern, mit Blumen geschmückt. Rosen- und Blumenfestons hingen von der Decke herab, der Hintergrund war roth drappirt und vor dem Amphitheater die Büste Fasch's aufgestellt, das Haupt mit einem vergoldeten Lorbeerkranze geziert. Sowohl den innern Saalraum, als die Logen, Tribüne und den Vorsaal füllten theilnehmende, dazu eingeladene Zuhörer. Jedes Mitglied der Akademie hatte ein Billet erhalten, um solches entweder zu verschenken oder zuhörend selbst zu benutzen.

Die Feier begann mit dem trefflichen Choral, für Chor- und Solostimmen abwechselnd:

Voll reger Dankbegier,
Mit freudigem Gemüthe,
Erheb' ich dich, mein Gott,
Und preise deine Güte.

Diesem folgte eine, von dem Herrn Direktor *Ribbeck* gehaltene Festrede, in welcher der anspruchlose Anfang des Gesangvereins von 16 Personen (deren keine mehr am Leben ist), dessen allmäliges Anwachsen bis auf jetzt 600 Mitglieder erwähnt, der Verdienste des edlen, freundlichen Fasch und seines kräftigen, von ihm selbst bezeichneten Nachfolgers *Zelter*, wie auch der Meister J. Haydn, Naumann, Reichardt, Andreas Romberg, Neukomm u. A. gedacht wurde, welche der Singakademie eigene Werke a Capella gewidmet haben. Der Rede folgte ein Bruchstück des 119. Psalms von Fasch, mit dem überaus melodischen Sextett beginnend: „Du bist gütig und freundlich" und dem feurigen Chor schliessend: „Meine Zunge rühmt im Wettgesang dein Lob." Hieran schlossen sich ausgewählte Gesänge aus Fasch's rührenden Davidiana und der 51. Psalm, in den Solopartieen vortrefflich, in den mächtigen Chören mit wahrer Begeisterung ausgeführt. Den ergreifendsten Eindruck bewirkten indess die aus Fasch's 16stimmiger Missa ausgeführten Stücke: „Domine Deus rex coelestis" für drei Chöre mit Solostimmen, mit dem unbeschreiblich ausdrucksvollen: „Qui tollis peccata mundi," „Miserere nostri!" ferner dem, von sechs Solostimmen schwungvoll vorgetragenen „Quoniam Tu solus sanctus" etc., vor Allem aber der für 16 Stimmen fugirte, wahrhaft majestätische Schlusschor: „Cum sancto spiritu." — Nach dieser Harmonie der Sphären hatte allerdings jede nachfolgende Tondichtung eine wenig vortheilhafte Stellung; dennoch zeigte sich das Te Deum laudamus von Zelter, welches den Beschluss der hehren Kunstfeier machte, durch rüstige Kraft, tüchtige Arbeit und angemessenen Styl, besonders in dem Sanctus, ungemein wirksam, dessen mächtiges Unisono von dieser gewaltigen Tonmasse alle Fibern der ergriffenen Zuhörer durchdrang. Es darf wohl behauptet werden, dass die Wirkung einer solchen grossartigen Vokalmusik das Höchste ist, was die Tonkunst erreichen kann! Die Menschenstimme übertrifft hierin alle Instrumente, und der seelenvolle Eindruck von 400 so gebildeten Singstimmen den Effekt des imposantesten Orchesters? — Von wohl berechneter Wirkung war es insbesondere, dass der Herr Direktor Rungenhagen für die Mitglieder der zweiten Abtheilung der Akademie eigne Stimmen hatte ausschreiben lassen, so dass solche nur verstärkend bei gewissen, besonders kräftigen Gesangstellen eintraten. Auch war das Personal zweckmässig zwischen und hinter den Mitgliedern der ersten, grösseren Akademie vertheilt. Gesegnet sei das Andenken des edlen Stifters Fasch, welcher diesen Verein gründete, den Zelter so kräftig erhielt und Rungenhagen mit Eifer und liebevoller Ausdauer jetzt fortführt. Alle spätern Gesangvereine sind aus diesem Musterinstitut, wie auch die teutschen Liedertafeln hervorgegangen, und werden noch nachkommenden Geschlechtern den Sinn für das Edle, Heilige der Tonkunst bewahren! Darum Preis und Ehre dem Stifter, wie den Vorstehern der Sing-Akademie! — Der zweite Theil des Festes bestand in einem fröhlichen Festmahle von 260 Theilnehmern, Damen und Herren, jedoch nur wirklich thätigen Mitgliedern. Diese neue Art von Liedertafel gewährte durch die mitsingenden Damen und besonders dazu gedichtete und komponirte Lieder ein eigenthümliches Interesse. Der erste Festgesang von S. H. Spicker und C. F. Rungenhagen bezog sich auf die Gründung der Sing-Akademie, so beginnend:

Steig' herab von deinen Höhen,
Sei uns freundlich waltend, nah,
Lass uns deinen Geist umwehen,
Heilige Cäcilia!

und mit dem Ausrufe: „Auf des grossen Werks Bestehn!" schliessend. Hieran schloss sich zum ersten Toast auf den König das bekannte volksthümliche Königslied von Zelter, mit zeitgemäss unterlegten Worten von Spicker. Ein drittes Gedicht: „Angedächtniss an Fasch und Zelter," welches die letzten Worte des Meisters an seinen Schüler in Erinnerung brachte:

„Bringen Sie der Sing-Akademie meinen Tod und mein „Lebewohl. Wenn es möglich ist, werde ich immer bei „Ihnen sein. Sie sind mündig. Gedenken Sie mei- „ner, so wie ich Sie kenne."

war, als nicht durchaus lyrisch, ohne Komposizion abgedruckt. Das vierte Lied: „Die Sendung der Musik," von Kalisch und Rungenhagen, in welchem der Dichter die Sprachverwirrung beim Thurmbau zu Babylon durch die Macht des Gesanges schlichten lässt, hat durch seine humoristische Haltung eben so angesprochen, als das „Jubellied" von Anonymus (Bornemann) und Grell. Ausserdem wurden noch Gesänge von F. Stern, H. Küster, das gemüthvolle „Integer vitae" von Flemming und „Das eine Wort" (Vorwärts!) von Förster und Zelter ausgeführt, auch der Toast auf die das Fest verherrlichenden Frauen mit lautem Jubel ausgebracht.

So endete das schöne seltene Jubelfest erst spät nach Mitternacht. Möge denn die Sing-Akademie unter Leitung des biedern, thätigen Rungenhagen noch lange in gleichem Flor, wie jetzt, fortbestehen und stets dem höhern, geheiligten Ziele unentweiheter Gesangeskunst nachstreben!

Berlin, den 31. Mai 1841.

J. P. Schmidt.

Berlin. Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* war nur kurze Zeit hier, wird indess, wie es heisst, nächsten Winter ganz (?) hier verweilen. — Der Hofkapellmeister *J. Meyerbeer* ist hier mit seiner Familie angekommen, was auf einen längeren Aufenthalt schliessen lässt. — *Spontini's* Angelegenheit scheint noch nicht geordnet zu sein. Wie es heisst, wird derselbe ein böhmisches Bad besuchen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juni. № 25. 1841.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
(Beschluss.)

Von G. W. Fink.

Vier Lieder componirt von *E. F. Richter*. Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Ggr.

„Das dunkle Auge," von N. Lenau, ein einfacher, sinniger Gesang der Einsamkeit. „Schneeglöckchen," von G. Scheuerlin, ermunternd zum Genusse des Frühlings in träumerisch lockender Verwebung, weniger den schlicht eindringenden Naturlaut als die Richtung der Zeit begünstigend. „Der Frühling ist gekommen," von Fr. Rückert, in ähnlicher Richtung, dem zwischen Himmel und Erde getheilten Gedicht angemessen. „Was bedeutet die Bewegung?" von Goethe, lebhaft umspielt und für orientalisch Entflammte, deren der Westen nicht Wenige zählt, die sich daran erfreuen werden.

Geistliche Lieder componirt von *W. H. Rieffel*. Ebendaselbst. Preis 7½ Ngr. oder 6 Ggr.

Busslied, einheitsvoll und inhaltreich. Unter dem Liede wird bemerkt: „Diese Komposizion erhielt bereits vor drei Jahren einen Ehrenplatz in einer Beilage zur Leipziger neuen Zeitschrift für Musik." — Lob Gottes aus der Natur. Ist es auch nicht, wie die Ueberschrift den Vortrag desselben angibt, erhaben, so ist es doch für Viele erbaulich. — Der Pilger. Dieser Todesbetrachtung ist dieselbe Bemerkung wie unter dem ersten Liede beigefügt; es ist auch in der Art des ersten Liedes gehalten. Dass im dritten Takte der zweiten Klammer *b* statt *ais* gesetzt worden ist, geht nach der neuen Konstrukzion und hat nichts zu bedeuten. — Der Christ, dessen Seele sich rein von der Lüste Thorheit erklärt, gefällt uns am wenigsten.

Dreizehn Gesänge in Musik gesetzt von *Jul. Rietz*. Op. 6. Heft 1. Ebendaselbst. Preis 22½ Ngr. oder 18 Ggr.

Frühlingsdrang, von Brecht, äusserst frisch und fröhlich; lebendig in Wort und Ton, ein treffliches Lied. 2) Nachtlied, von Eichendorff, in entgegengesetzter Weise recht und gut. 3) Ständchen, von Reinick, originell und schön. 4) Jägerlied, von Uhland, nicht ausgezeichnet. 5) Die Müllerin, von A. v. Chamisso, sehr leidenschaftlich und zwar in der zeitgemäss giltig originellen Weise. An Freunden und Freundinnen kann es daher nicht fehlen. Aber es steht ganz an der Grenzklippe zum Gesuchten. Das setzen wir nur, ob es etwa der Komponist überlegen und für seine berufenen Fortschritte beherzigen wolle, um so mehr, da Viele das Lied heftiger Aufregung ausgezeichnet finden werden. 6) Jörru. Esthnisches Volkslied (aus Herder's Stimmen der Völker in Liedern), Melodie gut, Begleitung etwas nach neuem Brauche. 7) „Ich muss hinaus, ich muss zu dir," von Hoffmann v. Fallersleben, in beliebter Schnelle stürmender Bewegung durchgesungen. Man mag auf das Heft merken.

Vier Lieder schwäbischer Dichter componirt von *Wilhelm Röther*. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 8 Ggr.

Der Komponist hat ganz schlicht, sinn- und naturgetreu, in ungeschmückter Tonsprache, aber in dieser gut und so getroffen gesungen, dass wir ihn mit Vergnügen willkommen heissen. Von irgend einem Prunk ist hier gar nicht die Rede; es ist aber Alles so rein und geschmackvoll, jedem Sänger und jedem Spieler, der die Tasten kennen gelernt hat, erreichbar, dass wir den Einfachheit liebenden Seelen das Heftchen bestens empfehlen. Soll diese Gesangesweise wirken, muss der Komponist vor allen Dingen gute Texte gewählt haben. Das ist hier der Fall. Man erhält das oft und schön komponirte Lied von L. Uhland: Frühlingsglaube; In's Ferne hin! von K. Mayer; Liebe in der Fremde, von G. Schwab; Das Alphorn, von J. Kerner. — Es wird Sänger geben, die es dem Komponisten danken werden. Wer hingegen im Spiel und Gesange glänzen will, findet hier nichts.

Jocosus. Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge — herausgegeben von *L. Schneider*. No. 21. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 5/12 Thlr.

Die Liebhaber des Komischen kennen diese Sammlung; wenigstens ist wiederholt auf dieselbe aufmerksam gemacht worden. Diesmal bringen uns Herrn *Adam's* Hamadryaden eine komische Arie des viel blasenden Boreas, welche in Berlin der Herausgeber dieser Scherze, der königliche Schauspieler Herr L. Schneider sang.

Auf den Vortrag solcher Sachen kommt Alles an. Wer's kann, der paste.

Meer- und Alpenlieder für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme — in Musik gesetzt von *C. T. Seiffert.* Op. 11. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Die stille See, von Prokesch von Osten, in tiefer, sich selbst verhüllender Trauer, ganz einfach und äusserlich ruhig gehalten; für Stimmungen, die uns nicht oft begegnen, doch für solche gut. No. 2. Meerfahrt, von Anastasius Grün, glücklich im Besitze seiner selbst, in der Absonderung, der Freiheit und der Treue — dennoch sehnend nach einer einzigen Blüthe, die der Wind vom Lande her dem Schiffenden zuwehen möchte. Ein Gemüthszustand nicht seltener Art, erfahren aufgefasst und gut ausgesprochen. No. 3. Aus einem Alpenthal, von Hoffmann von Fallersleben: „Nimm diesen frischen Blumenkranz,“ nicht übel. No. 4. Abendlied des Alpenwanderers, von Rückert, sehnsüchtig und innig. Alle Nummern anspruchlos gefühlt.

Lieder — in Musik gesetzt von *Ernst Streben.* Op. 4. Heft 1 u. 2. Ebend. Preis jedes Heftes ½ Thlr.

Das Kränzchen (aus dem Polnischen) ist ein harmloses, naiv tändelndes Liedchen volksthümlich gefälliger Art. 2) Weckliedchen für Lina, artig. 3) Tägliches Lied, von B. v. Braunthal, lebenserfahren und klüglich. 4) Lied von Agnes Franz, zart spielender Text, walzerartig verzierte Melodie. 5) Hinaus in die Ferne! von Kamp, reiselustig, aber weder allgemein noch besonders genug geformt. 6) Aus der Fremde, innig gemeint, beinahe gar zu beständig. — Das zweite Heft gibt: Blauäugelein, von Oettinger, einfach, aber gesucht; das Undankbarste, was man thun kann. 2) Wunsch, von Hoffmann v. Fallersleben, ist für Musik nur dann gut, wenn ein sehnsüchtiger Tonreiz sich auch sogar der Worte bemeistert. 3) Still! von Kletke, sehr hübsch. 4) Heimkehr, von Jul. Mosen, ein Wechselgesang zwischen dem Sennen und dem Wanderer, eine Wahl nur für Einzelne. 5) u. 6) Winterbilder von Gruppe, ein paar Studien für den Komponisten, selten darum für Andere. 7) Des Herzens Glück, von Geisheim, eins der gelungenen. Einem ernsten Streben begegnen wir hier; es wird sich festigen und abrunden.

Vier Lieder — componirt von *Carl Spohn.* Op. 3. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 12 Ggr.

„Ihr Auge,“ eine gut ausgeführte, sanft zusagende Szene oder Kantilene, gerade für Dilettanten sehr brauchbar, wenn ihnen nicht das ungewohnte Gesdur zu unbequem fällt, was jedoch nur beim ersten Durchspielen eine Hinderung bringen dürfte, da sonst gar keine andere Schwierigkeit vorkommt. 2) Der Sänger in der Ferne, sehr gefällig und sehnsüchtig. Auch hier hat der Komponist den Eingang in Cis moll und den Folgesatz in Desdur gewählt. Es sind jetzt beliebte Tonarten, und es ist überhaupt gut, wenn man sich zeitig daran gewöhnt, was schnell genug auch Ungeübten gelingt. — 3) Lied von Heine: „Hör' ich das Liedchen klingen, das einst meine Liebste sang“ u. s. f. Das übergrosse Weh des Sanges ist nicht in so genialem Schmerzensdrange ausgestöhnt, dass sich nicht die Rührung jedes seufzenden Dilettanten mit Glück daran wagen könnte. 4) Die Sterne, als Trost der Liebe, leicht und eingänglich, wofür im Grunde in diesem ganzen Hefte zunächst gesorgt worden ist.

Sechs Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor componirt von *Ludw. Spohr.* Op. 105. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 1⅓ Thlr.

Die Himmelsbraut, die mit vorschneller Wahl des Schleiers den Erdenhimmel eines schweigsam liebenden Herzens zerbricht, von Justinus Kerner; in Spohr's eigenster Weise trefflich gesungen, wirksamer für eine Tenorstimme. No. 2. Der Rosenstrauch, von E. Ferand, ein elegisches Bild von der Flucht des Schönen. No. 3. Das Ständchen, von L. Uhland, rührend schön. No. 4. Was treibt mich hin zu dir mit Macht? von E. Koch, in glühender Liebe, von banger Scheu in des Komponisten Lieblingsahnen gespielt. No. 5. Des Mädchens Klage, von C. B. v. Schweizer, todergeben, überaus wirksam und getroffen — und trägt doch einen geheimen Stachel einer schüchternen Missbilligung in sich. Das bleiche Mädchen hätte den Vorwurf: „Doch fühlen möcht ich nicht wie du, deckt man mein Grab mit Erde zu“ — mit dem Dichter nur einmal andeuten, nicht in Tönen wiederholend dabei verweilen sollen. Es hätte dadurch den stillen Schein der Verklärung sich gewonnen und jene Gewalt des zarten Verstummens, das beredter ist, als jedes laute Wort. No. 6. Warum sollt' ich's nicht? Das einzige heitere Lied der Sammlung, das seinen Meister nicht verleugnet! Man wird auf die Sammlung achten, welche etwas früher bei Hellmuth in Halle gedruckt wurde und nun an die oben genannte Verlagshandlung überging.

Sechs Gedichte in Musik gesetzt von *Otto Tiehsen.* Op. 7. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Pr. ⅔ Thlr.

Das sechste Heft dieses Komponisten haben wir S. 188 besprochen. Wer sich dadurch und durch Früheres auf ihn aufmerksam machen liess und seinen Geschmack befriedigt fand, kann in diesem neuen Hefte dieselbe Befriedigung getrost erhoffen. Der jetzt beliebte Burns leitet mit einem liebeverlangenden Naturspruche in kernhafter Sehnsucht ein. Von demselben Dichter: Die Maid von Ballochmyl, in frischen, wirksamen Naturklängen, spielend anmuthig. No. 3. Eichendorff's „Schalk“ schafft ein so lustiges Labyrinth, dass der Sänger am Ende sich selbst wohl gern in seinen Netzen fangen lässt. No. 4 schlägt in Schäfer's Sonntagsliede von Uhland den Ton des Ernstes ein wenig zu hochtrabend, nicht in der einfach fröhlichen Feierlichkeit ein, die dem Schäfer angemessener sein dürfte. No. 5. Waldvögelein, von Vogl, munter durchkomponirt mit ein paar Druckfehlern, die nichts auf sich haben. Den Schluss macht Heine's Lied: „Und wüssten's die Blumen, die

kleinen," das tonbeglückte, das doch beinahe zu Viele in Melodie bringen. Es sind schon sehr schöne Weisen dafür da, und das Gesundere gelingt unserm Komponisten in der Regel am Besten; er hat zur Kränklichkeit keine Anlage. Warum will er denn krank sein, bevor er's wird? Bleibe der Mann beim Gesunden!

Sechs Lieder für eine Tenor- oder Sopran-Stimme in Musik gesetzt von *Th. Trendelenburg*. Op. 5. Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Seit dem zweiten Liederhefte haben wir von diesem Komponisten nichts gesehen. Die beiden ersten Nummern sind von Th. Moore mit dem Originaltext, und mit untergelegter Uebersetzung von O. F. Rosenberg, zärtlicher Liebe geweiht, gut gesungen. No. 3. Abend, von Adelbert v. Chamisso, ein durchkomponirter Gesang eines Wanderers an der Neige des Lebens. No. 4. „Die Liebe mein, sie ward zur Waise," in leichten Tönen still mit dem Grame spielend, so allgemein als möglich gehalten zur Beschwichtigung des Gefühls. No. 5. Das Gevatterssträusschen, von Ferd. Reyher, erzählend, warum er sich seitdem nie wieder vernarrte in irgend einer Liebe. Alle Texte haben etwas Verdüstertes in unbefriedigtem Sehnen, was die Melodieen sanfter machen sollen. Die letzte Nummer: „Die Nachtigall" ist eine Galanterie gegen eine liebliche Sängerin, die sich besser lesen als singen lässt. Im Ganzen hat der Komponist im Vergleiche mit seinen früheren Leistungen gewonnen.

Fünf Lieder componirt von *Fr. Ed. Wilsing*. Op. 5. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis 12½ Sgr. oder 10 Ggr.

Nähe des Geliebten, von Goethe, gewöhnlich und leicht. 2) Gruss aus der Ferne, ein altteutscher Reimgruss, ganz einfach. 3) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh," von Goethe, sehr unschuldig. 4) „Ein Veilchen auf der Wiese stand," von Goethe, anders als das Mozart'sche, aber nicht besser. 5) „Nur wer die Sehnsucht kennt," das beste dieser Sammlung.

Vier Lieder componirt von *Caroline Wieseneder*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Liebesweh, melodisch, leicht ausführbar, ein Sehnsuchtsweh für gesellige Zirkel. 2) Frauen-Liebe und Leben, von A. v. Chamisso, sehr bewegt, wirksam und sehr gut. 3) Gretchens Beichte, naiv und allerliebst. Es ist immer spiegeltreu, wenn Frauen Mädchen schildern. 4) Mein Heimathland, von der Komponistin, ganz weiblich gesungen und so ansprechend.

Sechs Lieder aus Psalter und Harfe von Spitta für einen Mezzo-Sopran oder Bariton componirt von *J. Zundel*. Op. 3. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 8 Ggr.

No. 1. Erscheinung Christi, Choral, gewöhnlich. No. 2. Sehet, welch eine Liebe! No. 3. Am Abend. No. 4. Abschied. No. 5. Kehre wieder! No. 6. Leben und volle Genüge in Jesu. Alle diese geistlichen Lieder, deren Texte Vielen bekannt und beliebt sind, haben angemessene und dabei melodisch eingängliche Weisen nach Art leichter Geselligkeitsgesänge erhalten, so dass sie von jedem Sänger und Pianofortespieler ohne alle Schwierigkeit ausgeführt werden und sogleich völlig aufgefasst werden können. Es ist daher zu erwarten, dass sie ein grosses Publikum befriedigen werden. Viele werden grösseren Druck der Noten und des Textes wünschen.

Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von *Joh. Nep. v. Bobrowicz*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Von dieser Sammlung beliebter Operngesänge, die von einem bekannten Guitarrenspieler für Begleitung dieses Instrumentes eingerichtet worden sind, liegt uns die Romanze aus Halevy's Guido und Ginevra vor: „Ein himmlisch Wesen war erschienen" u. s. w. Dann die Arie aus Bellini's Romeo und Julie: „Vor Romeo's Rächerarme" u. s. w. Die Musik ist hinlänglich bekannt, das Arrangement sach- und zweckgemäss, deshalb gewiss Vielen erwünscht. Preis der Romanze 10 Ngr., der Arie 5 Ngr.

Konzertlieder.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und des chromatischen Waldhorns oder Violoncello in Musik gesetzt von *Carl Kossmaly*. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 20 Ngr. oder 16 Ggr.

Sehnsucht, von Zedlitz, gefällig wirksam; auch die Tonart, Asdur, und der ⅜-Takt, kurz mit ⁶⁄₈ wechselnd, tragen das Ihre dazu bei. 2) Das Fischermädchen, von Heine, hat einmal die Komponisten für sich und jeder bringt ihr seine Perle. Das Lied behält Asdur, enharmonisirt etwas mehr als das vorige, hält sich aber klingend. 3) Aus „Was ihr wollt," von Shakespeare, wo der trostlose Liebhaber den Tod in Dmoll und ¹²⁄₈ Andante herbeibeschwört. Alles im galanten Styl für galante Rührung. Recht gut.

An den Frühling. Lied für eine Sopran-, Tenor- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell, oder des Pianoforte allein, in Musik gesetzt von *J. Schapler*. Mannheim, bei K. F. Heckel. Preis 45 Kr.

Das ganz ungesuchte, kunstlos einfache, dabei wirksame Lied kann allerdings recht gut auch ohne Violoncell, das blos irgend eine Stimme verstärkt, gesungen werden. Es ist leicht.

Unterwegs. Drei Gedichte von *Fr. Dingelstädt*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des

Pianoforte und obligatem Horn oder Violoncello von *Fr. Krug*. Op. 7. 3 Hefte. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis jedes Heftes: 10 Ggr.

1) „Gehab dich wohl.“ — 2) „Sternlein in der Höh.“ — 3) „In die blaue Luft hinaus.“ — Alle drei Lieder voll eines jugendlich frischen Leichtsinns, den Dichter und Komponist munter und natürlich zu treffen und so lebhaft zu zeichnen und zu fördern wussten, dass er sich im Liede allerliebst ausnimmt. Die Jungfräulein, die diese drei zusammenhangenden Gesänge hören, werden sich wohl noch eine Rückkehr wünschen, nicht mehr als billig. Unterdessen bläst hier das Horn wirklich obligat und noch lustiger in die Welt hinein, als das Violoncell zu streichen im Stande sein würde. Die Lieder thun, was sie sollen, und sind zu beachten.

Zum Beschluss haben wir noch nachträglich von den gedruckten Komposizionen des *Becker*'schen *Rheinliedes* folgende zu nennen:

97) Von *F. H. C. Koopmann* (für 4 Männerstimmen und einstimmig) bei Thiesse in Heidelberg.

98) Von *C. Spohn*. Op. 4 (vier- und einstimmig), bei Holtzmann in Karlsruhe.

99) Von *Friedr. v. Drieberg* (vierstimmiger Kanon; erstes komisches), bei Trautwein in Berlin.

100) Von *Mendel*, auf Veranlassung des Rheinliedes: „Die Wacht am Rhein“ (vierstimmig), bei Dalp in Bern.

Nachrichten.

Barby. Am 5. und 6. d. wurde die jährliche Provinzial-Liedertafel in diesem freundlichen Städtchen zum ersten Male gefeiert. Dazu hatten sich mehr oder weniger Mitglieder der Liedertafeln in Magdeburg, Köthen, Dessau, Zerbst, Halle und Leipzig eingefunden, zusammen 105 Sänger. Die Fremden sahen sich von den ersten Familien der Stadt auf eine so herzliche Weise gastlich aufgenommen, dass es ihnen gleich bei der ersten Begrüssung recht wohlig und heimisch um's Herz wurde. Wenn wir Leipziger dies vorzüglich dankbar zu rühmen haben, so geschieht es, weil Jeder am Besten weiss, wie angenehm es ihm ergangen und was er seinen lieben Wirthen schuldig ist. War das häusliche Leben durch gebildete Natürlichkeit und zierliche Bequemlichkeit ausgezeichnet, so war es das eigentliche Sängerfest nicht minder zunächst durch grossartige Oertlichkeit, die solchen Versammlungen wie von selbst einen gewissen Schwung giebt. Die geehrte Herrin des Gutes hatte nämlich den Sängern zu ihren Festmahlen den hohen, fürstlich schönen Saal ihres Schlosses mit den beiden angrenzenden Zimmern für die Theilnehmenden der Stadt und der Umgegend gütig eingeräumt und ihnen den Park zur Erholung und zur Morgenversammlung überlassen. In solchen Räumen fühlt sich die Kunst gross, weil eine die andere erquickt und erhebt. Der Kantor des Orts, Herr *Friedrich Rebling* verdient nicht blos deshalb namhafter Erwähnung, weil er mit ausdauerndem Fleiss die Liedertafel in Barby errichtete und heraubildete, sondern noch vorzüglich, weil er die Musik überhaupt durch vieljährige Anstrengungen in Schule und Kirche brachte und solche Empfänglichkeit für sie wirkte, dass sie jetzt zu den veredelnden Freuden der Stadt gehört. Seine Liedertafel begrüsste die Gäste mit einem für das Fest eigens gedichteten und von seinem Sohne, einem Schüler Friedr. Schneider's, schön komponirten Gesange, dem eine grosse Zahl bekannter und unbekannter Chor- und Sololieder folgten, mit welchen letzteren die einzelnen Liedertafeln in erlesenen Quartetten sich gegenseitig erfreueten und zum Theil wirklich überraschten. Die Chorgesänge tönten mächtig in dem trefflich akustischen Saal. — Ein Theil der am Nachmittage des 6. Abreisenden erhielt in dem freundlichen Gnadau, wo die Ankunft der Lokomotiven der Eisenbahn abgewartet werden musste, die Vergünstigung, im Betsaale der dortigen Brüdergemeinde zu singen. Mit diesen frommen Gesängen schieden wir froh und dankbar. Die nächste Provinzial-Liedertafel wird am Sonnabende nach Pfingsten in Köthen gehalten.

Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen auf der Königsstädtischen Bühne. (Fortsetzung.) *Berlin*, den 24. Mai. Donizetti florirt und dominirt jetzt als Modeartikel der italienischen Sänger. Auf eine Rossini'sche Oper (den Barbiere di Seviglia, der immer noch mit vieler Theilnahme wiederholt wird) haben wir nun schon 4 Opern von Donizetti, drei tragische und eine komische Oper gehört. Von ersteren ist, was die Komposizion anlangt, Lucrezia Borgia noch die interessanteste, wenn das Sujet nur nicht so widrig wäre. Gemma di Vergy ist monoton. Die zur siebenten Vorstellung neu gegebene Lucia di Lammermoor, nach dem Walter Scott'schen Romane von Salvatore Cammerano ziemlich dürftig dramatisirt, enthält einige recht anziehende Ensemble-Gesänge, ist im Ganzen jedoch gleichfalls einförmig, an Reminiszenzen reich und theils überladen instrumentirt, theils flüchtig und gedankenleer, besonders in den oft nichts sagenden Rezitativen. Der ganze Erfolg beruht hier allein auf den Singenden. Diese genügten nun meistens und zeichneten sich zum Theil durch geschmackvollen Vortrag und Gluth der Empfindung aus. Signora Claudina Ferlotti, kaum von einer Halsentzündung wieder hergestellt, trat zum ersten Male in der bedeutenden Rolle der Lucia mit Beifall auf, obgleich einiger Anflug von Heiserkeit die Sängerin bei der ersten Vorstellung noch nicht zum ungehinderten Gebrauch ihrer nicht starken, doch in der Höhe leicht angehenden, wohl ausgebildeten Sopranstimme gelangen liess. Herr Paltrinieri zeichnete sich im ausdrucksvollen, edlen Vortrage der Baritonpartie des Lord Asthor besonders aus, wie auch Signor Vitali den Edgardo mit ungemeinem Feuer (oft nur zu stark singend für den beschränk-

ten Raum) und wohlklingender Bruststimme sang, so dass derselbe durch Hervorruf besonders geehrt wurde. Als Vertrauter der Lucia debütirte zuerst Signor Giuseppe Torri, ein kräftiger Bassist von etwas belegter Stimme. Signor Bozzi als Lord Arturo Bucklaw genügte freilich weniger in der schon bedeutenden zweiten Liebhaberrolle, indess kann man an die seconda parte keine zu grossen Ansprüche machen. Jeder leistet was er kann. Die Ensemble's wurden ungemein präzis ausgeführt. So befriedigte denn auch diese Oper die Freunde italienischer Musik Dass indess die komische Oper mehr dem italienischen Naturell zusagt, zeigte auf's Neue die Vorstellung von Donizetti's „L'Elisir d'amore.“ Diese auf der königlichen Bühne unter dem Titel: „Der Liebestrank“ durch die ausgezeichnete Mitwirkung der Demoiselle Sophie Löwe mit entschiedenem Beifall aufgenommene Oper hatte auch in ihrer eigenthümlichen Gestalt, durch den Wohlklang der italienischen Sprache und die südlich stärkere Auftragung der Karaktere, günstigen Erfolg. Vorzüglich trugen dazu bei Signora Forconi, welche die Adina mit ungemeiner Lebendigkeit und Humor darstellte, auch, nach Verhältniss ihrer etwas spitzen, doch geläufigen und reinen Stimme, die anstrengende Gesangpartie mit vieler Ausdauer durchführte. Nächstdem exzellirte der Buffo Signor Pietro Negri in naturgetreuer, echt komischer Darstellung des Charlatan's Dulcamara, ohne Uebertreibung und im karakteristischen Gesange. Den meisten Beifall erhielt sein Duett mit Adina im zweiten Akt, wie das Intermezzo mit der schönen Gondolierin und dem alten Senator. Den Nemorino singt Signor Pietro Rossi recht gut, nur oft zu stark, und zu wenig gewandt in der Darstellung. Das Spiel erfordert grössere Gewandtheit, obgleich die Rolle des schüchternen pastor fido an sich etwas langweilend ist. Signor Zucconi singt den Part des galanten Sergeanten Belcore nicht übel, nur hat seine Baritonstimme etwas Rauhes und neigt sich öfter zum Detoniren. Das Spiel ist lebendig und angemessen. Die Oper wird auch vom Orchester exakt ausgeführt, und würde noch manche Wiederholung gestatten, wenn nur nicht die ungewöhnlich frühe Hitze den Besuch des Theaters so erschwerte. Die italienische Oper ist von den höheren Ständen am meisten besucht. Wenn indess im Juni und Juli die Reisezeit eintreten wird, da ohnedies das neue Schauspielhaus in Dresden und die im August zu eröffnende Eisenbahn über Dessau nach Leipzig mächtige Anziehungspunkte darbieten, muss es sich zeigen, ob die Musikfreunde ausdauernd ihre Theilnahme bewähren werden. — Zunächst werden auch Bellini's „Puritaner“ gegeben werden.

Man spricht davon, dass die italienische Operngesellschaft längere Zeit hier verweilen und auch im königlichen Theater Vorstellungen geben dürfte, da sich der königliche Hof dafür interessirt.

Prag, 25. Mai. Die Konzertsaison war dieses Jahr ungewöhnlich ergibig, und es ist eine förmliche Arbeit gewesen, für die Einen mit den Ohren, für die Andern mit dem Beutel, sich durch alle Konzerte und musikalische Produkzionen zu schlagen, welche bei uns immer um so zahlreicher sind, als fast alle Wohlthätigkeitsanstalten von Privaten ausgehen, daher auch Benefizkonzerte haben. An keinem Orte sind die Konzerte „zum Besten“ so häufig als hier, wo für verschiedene Armen- und Krankenhäuser, Blinde, Taubstumme, für die Armen sämmtlicher Fakultäten u. s. w. u. s. w. gespielt wird. Früher waren denn oft diese Wohlthätigkeitkonzerte ein wahrer Jammer, der Adel und der Reiche gewöhnte sich, sein Geld zu zahlen, um sich vom Besuche des Konzerts zu dispensiren, der Kritiker bezahlte, statt mit Gelde, mit seinem Lobe, und der wahre Musikfreund seufzte und hoffte. Die Gründung eines neuen Vereins, dessen Protekzion die Erzherzogin Sophie übernommen und welcher auch von ihr den Namen „Sophien-Verein“ erhalten hat, hat zum Theil einen andern Geist in unsere Konzerte gebracht. Der Direktor desselben, Herr *A. Gelen*, ein überaus tüchtiger und thätiger Mann, dessen Talent nicht weniger gross als seine Energie ist, widmet dem Vereine uneigennützig alle seine Musse, und hat in kurzer Zeit unglaublich Scheinendes zu Wege gebracht. In den meisten Konzerten wirkte der Verein, oder wirkten Einzelne seiner Glieder mit, und in den Konzerten, die der Verein selbst gab, hörten wir viele treffliche Komposizionen in- und ausländischer Meister. Von dem Heros der Musik in Böhmen, von Tomaschek namentlich, Werke, die so wie vom Sophien-Vereine selten ausgeführt werden dürften, unter andern eine grosse Messe, Szene aus Faust von Goethe, ein Te Deum, eine Meister-Ouverture und vieles Andere. Herr Gelen ist nicht nur ein trefflicher Direktor, sondern ein sehr tüchtiger Komponist, was mehrere von ihm komponirte und in böhmischer Sprache gedichtete Männerchöre beweisen. Zum Besten des Blindeninstituts führte der Verein Stellen aus Radziwills Faust auf. Unter den Sängern und Sängerinnen des Sophien-Vereins zeichnen sich vorzüglich Frau *Juliane Glaser* (Frau des Redakteurs von „Ost und West“) aus, und die Herren *Spika*, *Geissler* und *Braun*. Auch ein anderer Verein, unter der Hand „Cäcilien-Verein“ genannt, hat sich gebildet, setzt sich aber einen kleineren und nicht in's öffentliche Treiben übergehenden Wirkungszweck. Auch dieser Verein, unter der Leitung dreier wackeren Laien hat mehrere treffliche, auf klassische Werke fast sich beschränkende Produkzionen gegeben. Die Zahl der übrigen Konzerte ist, wie gesagt, Legion. Nach Ole Bull hat kein fremder Künstler sich hier öffentlich hören lassen, die Herren *Regondi* und *Lidel* ausgenommen, die mit Ole Bull hier zusammentrafen. Herr Pyrkhert, dem aus Wien und Pesth ein, wie es scheint wohlgegründeter Ruf voranging, hat gleichwohl kein Konzert gegeben. Unter den Solisten in Prag sind einige tüchtige Männer aufzuzählen, deren Bereitwilligkeit überall mitzuwirken vorzüglich zu loben ist, die Herren Wahle und Mildner sind recht wackere Violinisten, die Herren Bühnert und Prachner sind nicht minder brav in der Behandlung des Violoncello. Herr Küttel ist ein mit seltener Fertig-

keit begabter Flötist, ein Schüler Fürstenau's, der seinem Meister die grösste Ehre macht, er verbindet mit einem lieblichen, reinen Ton die glänzendste Geläufigkeit und Klarheit. Herr Küttel hat hier bereits mehrere Schüler, die in Konzerten Aufsehen gemacht haben. Leider gehört er einer Anstalt an, die eine sehr untergeordnete Stellung einnimmt, deren Vorsteher es aber verstanden hat, tüchtige Lehrer aus dem Auslande (Herr Küttel ist aus Halle und war später in Dresden) zu gewinnen. Die Namen aller Klaviervirtuosen Prags, die das Erscheinen Liszt's ein wenig in's Dunkel getrieben hat, fasst aber kein Foliobogen. *B. St.*

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Regio). Ein hiesiges Blatt behauptet, kein Theater in Italien sei diesen Karneval glücklicher gewesen, als das Turiner Teatro Regio. Dieses Glück bestand nun darin, dass die Frezzolini, die zum ersten Mal die Bühne betretende Felicita Rocca aus der hiesigen Musikschule, Tenor Poggi und Bassist Badiali die Hauptsänger waren; dass Bellini's Beatrice di Tenda, weil *Coccia's* neue Oper *Il Lago delle Fate* bei all ihren hübschen Sachen wenig anzog, fast die ganze Stagione gegeben wurde. Nun aber hatte Verona in Betreff der Sänger die Unger, Moriani und Ronconi; Mailand hatte Donzelli und die Tadolini; hieraus erhellt, dass von diesen drei glücklichen Theatern, im vorigen Karneval, Verona das allerglücklichste war. Nun gar Bellini's Beatrice di Tenda, diese in musikalischer Hinsicht klassisch arme Oper bei fünfzig Mal in derselben Stagione anzuhören, wie es verwichenen Karneval hier der Fall war: welch ein langweiliges Glück! .... Da waren doch die Florentiner bei einem einzigen Stück von Meyerbeer's Robert le Diable gewiss weit besser daran. Jemand könnte aber sagen, die Frezzolini habe eigentlich das grosse Glück des Teatro Regio hervorgebracht; in der That äusserte Romani ziemlich enthusiastisch sein hohes Entzücken über die Vortrefflichkeit, mit welcher die Frezzolini sein Kindlein (die Beatrice) vorgetragen. Hätte er aber die Tacchinardi in eben dieser Rolle gehört, so würde er seinen Enthusiasmus gewiss gemildert haben. Bei der Frezzolini, die leider, wie jetzt Alles in der Oper, ebenfalls tüchtig schreit, sieht man die Gewalt, die sie sich beim Gebrauche ihrer hohen Chorden in den grossen Theatern anthut, nur allzudeutlich; die Farbe ihres Gesichtes ist dabei wie man sich leicht denken kann, und die Folge dieses Schreiens das Abnehmen des Mittelregisters, und kaum hörbare tiefe Chorden; man fürchtet auch allgemein, sie werde auf diese Weise nicht lange mehr auf dem Theater, das sie erst seit sehr wenigen Jahren betreten, aushalten können. Geht man selbst, wie oben, nach dem allerglücklichsten Verona: die Unger ist Künstlerin ersten Ranges ihrer Dramatik, nicht ihres Gesanges wegen; Moriani hat eine beneidenswerthe Stimme, ist aber im Ganzen ein einförmiger Sänger; Ronconi ist Professor im ganzen Sinne des Wortes. Wer sind aber jetzt die allergrössten aktiven italienischen Theaterhelden? vielleicht nur drei: die Tacchinardi, Donzelli und Rubini.

(Teatro Sutera.) Die Wanderer, die Marziali, Tenor Ferrari (der, sich von zwei andern Tenoren dieses Namens zu unterscheiden, sich Ferrari-Stella nennt), der bekannte Buffo Frezzolini und Bassist Del Pesce eröffneten die Stagione mit Herrn Selli's Elisa di Franval und einem ehrlichen Fiasco, meist der armen aber lärmenden Musik wegen. Frezzolini griff schnell nach Donizetti's Elisir d'amore, wodurch er mit seinem Steckenpferd Dulcamara das Blatt wendete, und da es darauf im Theater Licht wurde, griff man auch nach Rossini's Italiana in Algeri, nach Donizetti's Ajo nell' imbarazzo und that sich recht gütlich damit.

Savigliano. Glänzende Aufnahme fand Bellini's langweilige Beatrice di Tenda mit der Pauw (aus Belgien), der Taddei, dem Tenor Olivieri und Bassisten Casanuova. Die Pauw (Titelrolle), nichts weniger als eminente Sängerin, that alles Mögliche, um die Eminenz zu erhalten; die Taddei wollte mit Gewalt alle Erwartung übertreffen, Olivieri mit seinen zärtlichen Melodieen die Zuhörer zum Beifall rühren, Casanuova mit kräftiger Stimme imponiren, deswegen wollte auch das Ganze bestens reussiren. Nachdem Pacini's Falegname di Livonia Fiasco gemacht, debütirte der Bassist Giacomo Treves in Donizetti's Marino Faliero mit dem besten Erfolge.

Cuneo. Das hiesige Theater, nach den beiden ersten, in Turin und Genua, das wichtigste in Piemont, gewann die Galzerani-Battaggia als Prima Donna, die Brunner als Musico (d. h. in Männerrollen), den Tenor Jacobelli und Bassisten Cappelli, und verwandelte sich in der ersten Vorstellung der Lucrezia Borgia in einen Zaubertempel. Die Galzerani machte Furore, die Brunner (Orsini) erregte Enthusiasmus, Jacobelli eine Art Exaltazion, und Cappelli (Gatte der Brunner) Delirium. Der Himmel erhalte nur lange noch unsern Donizetti! Sein Roberto d'Evreux, worin die Ghedini anstatt der Brunner sang, gefiel ebenso wie die nachhergegebenen Prigioni di Edimburgo del Maestro Federico Ricci.

Saluzzo. Die brave Temeoni (bekanntlich eine Französin), die ebenfalls brave aber unpässliche Altistin Giudice (Ernestina, aus Mailand und Schwester der Luigia), der Tenor Marchetti und Bassist Monachesi beglückten uns mit Bellini's unvergleichlicher Beatrice di Tenda, weil sie zum Gelingen der Oper mit Wetteifer zusammenwirkten. Von Allen ist Marchetti der einzige Anfänger, der aber zu guten Hoffnungen berechtigt. Die Giudice zeichnete sich nach Kräften sowohl in der Chiara als Prigione aus, endlich die Temeoni in der Sonnambula.

Ivrea. Auch diese Stadt hat, wie fast alle Städte Piemonts, ein sehr schönes Theater. Auch hier wollte man sich an der köstlichen Musik der Beatrice di Tenda laben, und ihre Repräsentantin war die in der Profession erfahrene Strinasacchi, die Bongiovanni machte die

Agnese; beide nebst dem Tenor Tommasi und der Anfänger-Bassist Soarez genügten sämmtlich, derowegen auch Rossini's Gazza ladra und Matilde Shabran die beste Aufnahme fanden.

Alessandria. Die hiesige Stagione di Cartello ist der Herbst; den Karneval begnügt man sich mit der Opera buffa oder der Komödie. Dies Jahr wollte man wenigstens eine Opera semiseria, und zwar Donizetti's Furioso zum Debüt des Bass-Anfängers Alessandro Olivari. Prima Donna war die Mancini, Tenor Lattuada und Buffo Cipriani. Debütant vertheidigte sich nach Möglichkeit, von der Mancini heisst es, sie singe besser im Sommer als im Winter; der Tenor hat in dieser Oper wenig zu thun, und Professor Cipriani konnte den Caidamà nicht schlecht machen. In den beiden folgenden Opern Scaramuccia und Chi dura vince, von Ricci, befriedigte die Mancini und Cipriani am meisten.

Tortona. Das seit zwei Jahren bestehende hiesige neue und recht hübsche Theater hatte diesen Karneval als Prima Donna Mad. Chevrier (eine hübsche Französin und leidliche Sängerin), die Comprimaria Moreschi, die Debora Petrarca, Tenor Paglieri, Buffo Picchi und Bassist Vanelli. Diese Gesellschaft und Ricci's Scaramuccia erfreute um so mehr die Zuhörer, als dies Theater in Betreff der ökonomischen Verhältnisse etwas beschränkt ist. Die Freude stieg am höchsten im nachhergegebenen Barbiere di Siviglia, worin die Chevrier = Rosina, Paglieri = Almaviva, Vanelli = Figaro, Picchi = Don Bartolo durch Rossini's irdisch köstliche Musik Tortona's Karneval erst recht lustig machten.

Vercelli. Ein Orakelspruch gebot: die zu gebende Oper soll seria sein. Die beiden Berti, die Geltrude als erste und die Maddalena als Seconda Donna, Tenor Zambaiti und Bassist Facchini begannen die Vorstellungen mit Donizetti's Gemma di Vergy. Die Berti befriedigte am meisten; Zambaiti, in der Profession zu Hause, war so kalt wie die Jahreszeit; Facchini taugte wenig für die parte seria. Man wechselte daher gleich Donizetti's Oper mit seinem Belisario, worin die Berti die Antonina, die Remorini die Irene, Zambaiti den Alamiro und Facchini die Titelrolle machte. Diese zweite Oper ging eben nicht vortrefflich, aber etwas besser als die erste, endlich Ricci's Prigione di Edimburgo weit besser als die erste und zweite.

(Fortsetzung folgt.)

Das Melophon,
ein neues musikalisches Instrument.

Wir haben in diesem Jahrgange mehrfache Gelegenheit gehabt, von einem Melophon zu berichten, das ein verbessertes und überaus vervollkommnetes Akkordion oder eine Handharmonika ist, ein Instrument, das in seiner Verbesserung grosse Beachtung verdient und dem durch das Meisterspiel des Herrn Regondi eine seltene Theilnahme des Publikums geschenkt wurde. Man vergleiche vorzüglich S. 218.

Von diesem Instrumente ist hier nicht die Rede, sondern von einem neuen, welches Herr *Leclerc* in Paris erfunden und ihm zufällig denselben Namen beigelegt hat. Das Musik- und Deklamazions-Konservatorium in Paris hat sich in folgendem Schreiben vom 23. Oktober 1838 an den Erfinder bereits so ausgesprochen:

Mit vielem Interesse haben wir das von Ihnen erfundene Instrument, welchem Sie den Namen *Melophon* beigelegt haben, gehört. Dieses Instrument muss durch seinen vollen Ton, durch die besondere Beschaffenheit seines Klanges und durch seinen Umfang eine bedeutende Stelle im Orchester einnehmen. Mit grösstem Vergnügen erklären wir Ihnen daher, von dem Anhören des Melophon ganz befriedigt zu sein, und können Sie nur ermuthigen, die Vervollkommnung desselben (was nun geschehen ist) fortzusetzen, da Sie so glücklich waren, eine neue Art Ton (Klang) und neue Instrumentaleffekte zu schaffen, durch die Sie das Gebiet der Künste (?) vergrössert haben. Empfangen Sie die Versicherung unserer ausgezeichnetsten Hochachtung. Unterzeichnet: Cherubini, Direktor; Habeneck, Inspektor; F. Paer, Berton, Halevy, Auber, Mitglieder des Instituts; Zimmermann, Baillot, Goblin.

Der Erfinder hat zwei Medaillen erhalten; eine wurde ihm von der Direkzion der Gewerbeausstellung 1839 und die andere von der Gesellschaft der Künste und Wissenschaften im königlichen Musik-Konservatorium überreicht.

Das Instrument ist tragbar und hat die Form einer grossleibigen Guitarre, auf deren Resonnanzboden noch eine kleinere, etwa in Form einer verlängerten Viola, angebracht ist. Der Hals ist eben so breit, aber kürzer, als der Hals einer Guitarre, ist mit sieben Reihen Klaves in der Form kleiner abgestumpfter Metallknöpfe versehen, welche nach Halbtönen aufeinander folgen und sich sehr leicht niederdrücken. Man setzt das leichte Instrument auf den Schooss, hält es mit der linken Hand und greift mit ihr die Tasten. Dabei zieht die rechte Hand an einem Griffe, der zwei einfache Metallstangen verbindet, die in dem unteren Leibe des Instrumentes wie ein Bogen wirken, herunter und herauf. Vermuthlich setzen diese Ziehungen einen Blasbalg in Bewegung (wir haben den Mechanismus im untern Theile nicht gesehen), denn im oberen Körper, der die Drahtsaiten enthält, öffnen sich zwei längliche Klappen, eine unten und die andere oben, welche den Luftzug bringen; zugleich öffnet der Druck der Finger auf den Tasten eine oder mehrere kleine runde Klappen, welche unter den aufgespannten Saiten angebracht sind. Man bringt piano, forte, crescendo und decrescendo hervor, und erhält Töne, die vorzüglich den Blasinstrumenten ähneln. Besonders sind die tiefen von ausserordentlicher Fülle und Schöne, die höchsten dagegen erschienen uns etwas scharf, nämlich in einem grossen Zimmer und beim Solospiel der mittelgrossen Art dieses Instruments. Im Freien mag gerade diese wirklich bewundernswerthe Durchdringlichkeit und Kraft des Klanges einen ganz besondern Reiz und jenes Mysteriöse erhalten, was man in Frankreich rühmt. Der Klang ist *neu;* wir möchten ihn zwischen Blasinstrumente und Orgel setzen. Man hat dies Instrument im grössern, mitteln und kleinen For-

mate, das letzte für Damen und für Zimmer, da der Ton weniger stark, aber von demselben Klange ist. Der Tonumfang wird auf fünf Oktaven angegeben, vom Kontra *A* an. Wir hörten nur 4½ Oktave, wahrscheinlich auf der Mittelgattung des Instrumentes. Die Spielart ist ausserordentlich leicht, weil die Hand auf den sieben Tastenreihen alle fünf Oktaven durchspielen kann, ohne die Posizion zu verlassen. Der Fingersatz bleibt sich in allen Tonarten mit ♯ und ♭ völlig gleich, weil die drei oberen und unteren Tasten jeder Reihe dem Transponiren in andere Tonarten ganz allein dienen. Oktaven durch alle Töne werden blos mit einem Druck des Daumens auf eine Klappe am Untertheile des Halses hervorgebracht. Doppelgriffe und Dreiklänge sind gleichfalls leicht ausführbar. Das Instrument hat bereits im Orchester der königlichen Akademie seine Stelle gefunden. Noch wird gerühmt: „Ist das Melophon einmal richtig gestimmt, so bleibt es immer in Stimmung." Dieser Vorzug würde nicht unter die geringen gehören. Man erhält diese Instrumente aus der Fabrik Leclerc et Brown in Paris, Rue des Fossés du Temple, No. 20, près le Boulevard. Der Preis ist nicht angegeben. Die grössere und kleinere Gattung hat jedoch gleichen Preis, weil die Mechanik sich gleich bleibt. Das Instrument ist beachtenswerth.

Notiz. Was wir S. 429 *über die grosse Orgel in Weingarten* berichteten, kam uns aus der Umgegend des genannten Ortes in Folge unseres an namhafte Männer gerichteten Gesuches um nähere Angaben zu, und stimmt vollkommen mit der Würtembergischen Statistik überein. Wir wissen, dass in den früher gedruckten Verzeichnissen von Orgelwerken, die sich jedoch nicht auf Selbstansicht gründen mögen, Einiges anders angegeben wurde. Das war eben der Grund, warum wir genaue Nachrichten eines sachkundigen Augenzeugen wünschten und noch wünschen. Wir wiederholen daher unsere freundliche Bitte: Wer über den jetzigen Zustand der grossen Orgel in Weingarten Genaues berichten kann, wird uns und Viele verbinden.

Die Redaksion.

F e u i l l e t o n.

Sophie Löwe ist am 13. Mai zum ersten Male in der italienischen Oper und zwar in Bellini's Straniera zu London aufgetreten and hat rauschendrn Beifall geerntet. Sie soll bereits mit einem italienischen Impresar kontrahirt haben.

Zum Pfingstfest ist in Köln das diesjährige grosse Rheinische Musikfest (das dreiundzwanzigste) gefeiert worden. Die Zahl der ausübenden Theilnehmer belief sich gegen siebenhundert; zur Aufführung kamen vorzüglich: David, Oratorium von Bernhard Klein; vierte Messe von Cherubini; 100. Psalm von Händel; Sinfonie mit Chören (No. 9, D moll) von Beethoven. Die Direkzion führte der dortige Kapellmeister Konradin Kreutzer.

Rossini hat in Bologna, seiner Vaterstadt, eine Stiftung von 600,000 Franken zur Gründung eines Hospitals für arme und alte Musiker gemacht. Er will auch eine öffentliche Gesangschule dort errichten, worin der Gesangunterricht unentgeltlich ertheilt werden soll, deren Direkzion er sich jedoch auf seine ganze Lebenszeit vorbehält.

Der russische Graf *von Wielhorski*, ausgezeichneter Violoncellist (vergl. über ihn diese Blätter 1840, S. 731), hat das Grosskreuz des baierischen St. Michaels-Ordens erhalten.

Die Mozartstiftung zu Frankfort am Main hat das nach ihren Statuten für jetzt zu ertheilende Stipendium von 400 Gulden jährlich zum ersten Male zuerkannt, und zwar an Johann Joseph Bott aus Kassel. (Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1840, S. 774.)

Am 17. April 1841 wurde zu Blasewitz bei Dresden *Naumann's* Jubelfeier einfach, aber gemüthlich begangen. Nächst dem Vortrage mehrerer Naumann'schen Gesangkomposizionen bildete die Haupthandlung des Festes die feierliche Grundsteinlegung eines Schulgebäudes, welches als „Naumannsstiftung" in's Leben treten soll. Unter Anderm will man ein jährliches, am 17. April zu begehendes Schülerfest (mit Prämien u. dergl.) damit verbinden. Als Beitrag zu den Kosten hat der König ein Kapellkonzert bewilligt, in welchem nur Naumann'sche Musikstücke aufzuführen sind.

Der bekannte Komponist *W. H. Veit*, Rechtsgelehrter zu Prag, ist als Musikdirektor nach Aachen berufen worden und bereits dahin abgegangen.

Russland verbietet gegenwärtig die Einfuhr von musikalischen Komposizionen, welche theils als Variazionen, theils als Potpourri's u. dergl. polnische Nazionalgesänge enthalten oder verarbeiten. So erhielten unlängst mehrere Leipziger Musikalienhandlungen dergleichen Notenwerke, darunter einige von Burgmüller, als unerlaubt zurück.

Siebentes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 4. April). Sinfonie von Reber (C dur); — Flötensolo von Dorus; — Stücke aus Mozart's Davidde penitente; — Sinfonie von Beethoven (C moll); — Motette von Haydn (D moll).

Herr *Leopold Lenz*, Mitglied der Kapelle und Operaregisseur zu München, hat in Lausanne ein Konzert als Sänger und Komponist mit grossem Erfolge gegeben. Namentlich brachten seine Lieder den grössten Eindruck hervor, besonders Mignons Lied von Goethe, Heine's Grenadiere, Serenade von Victor Hugo u. A. Herr Lenz ist mit seinem Bruder, dem Pianofortevirtuosen, nach Paris gereist.

An der Académie royale zu Paris ist eine neue Oper, Buch von Scribe, Musik von *Ambrosius Thomas*, unter dem Namen *Carmagnola* in zwei Akten aufgeführt worden. Der gefürchtete Heerführer der Venezianer Graf Carmagnola hat sich in die Stadt Brescia eingeschlichen, und während er in guter Ruhe unter der Maske des spanischen Gesandten sich in des Gouverneurs Hause aufhält, setzt der Letztere in einer Proklamazion einen hohen Preis auf des Grafen Kopf. Dies lockt einen spitzbübischen Abenteurer, welcher einen Kameraden und unglücklichen Liebhaber beschwatzt, sich für den Carmagnola auszugeben; der Spitzbube erhält seine Belohnung, der Unglückliche aber soll als Pseudo-Carmagnola erschossen werden, als die Soldaten des echten herbeieilen, ihren Feldherrn zu retten; Alles löst sich auf, der Stellvertreter erhält sein Liebchen wieder, und Carmagnola, welcher indess seine Zeit bei des Gouverneurs schöner Frau trefflich genutzt hat, zieht mit seinen Truppen von dannen. — Die Musik wird als gelungen, melodiös und geistreich geschildert.

In Givet, der Geburtsstadt Méhuls (Departement der Ardennen), wird dem Letztern ein Denkmal errichtet, wozu bereits die Kosten beisammen sind. Es wird aus einer Büste des Tondichters auf einem mit Skulptur geschmückten Piedestal bestehen, zu welchem Stufen hinanführen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Juni. № 26. 1841.

W. A. Mozart

Missa aus Cmoll. Partitur. Nach der hinterlassenen Original-Handschrift herausgegeben und mit einem Vorbericht begleitet von *A. André*. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 4 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wie sehr wir für diese Partiturausgabe dieser grossen Messe Mozart's und zwar nach der Originalhandschrift zu danken haben, wie wichtig sie den Verehrern unseres Mozart in vieler Hinsicht sein muss, dies Alles ergibt sich aus den erklärenden Bemerkungen des André'schen Vorberichts so deutlich, dass wir im vorliegenden Falle kaum etwas mehr zu thun, als eben diesen Vorbericht zu allgemeinerer Kenntniss zu bringen haben. Es heisst: „Dass Mozart diese Komposizion im Jahre 1783 geschrieben, und dass er die zwei ersten Sätze 1785 zu seiner Kantate „Davidde penitente" umgearbeitet hat, habe ich bereits angezeigt. Mozart hat ferner diese Messe ohne Credo und Agnus Dei gelassen und so wie solche gegenwärtig aus Kyrie, Gloria, Sanctus mit der Fuge Osanna in excelsis und Benedictus besteht, laut der Mozart'schen Biographie des Herrn v. Nissen S. 476, am 25. August 1783 in der Peterskirche in Wien zur Aufführung gebracht und in dieser Gestalt auch eine Abschrift davon einem Kloster in Baiern überlassen, woselbst ich solche vorgefunden und mit dem in meinen Händen befindlichen Original-Manuskript verglichen habe. — Da sich nun bei diesem Original-Manuskript noch der Partitur-Entwurf des Credo dieser Messe befindet, so wie solcher bis zum Schlusse des „Incarnatus" fortgesetzt worden ist, so habe ich gegenwärtigem Exemplare auch noch diesen bis jetzt noch ganz unbekannt gebliebenen Theil, gleich einer Reliquie, beigefügt und seine Paginirung derjenigen des Gloria folgen lassen. (Wir schalten hier ein: Ist die Reliquie an und für sich von Bedeutung und jedem Kunstfreund äusserst willkommen, so wird sie auch noch für jeden Kunstjünger dadurch überaus wichtig, dass er hier an einem grossen Exempel sieht, wie Partitur-Anlagen von Meisterhänden gemacht werden.) — Im Betreff der Verwendung dieser Komposizion zur Kantate Davidde penitente, deren S. 491 der Mozart'schen Biographie von Nissen Erwähnung geschieht, bemerke ich nunmehr, dass Mozart das Kyrie zum Chor „Alzai le flebili voci al Signor" benutzt und da er keine besondere Partitur für diese Umänderung seiner Messe als Kantate geschrieben, im Manuskript der gegenwärtigen Messe bei dem eintretenden Sopran-Solo „Christe eleison" bemerkt hat, „dieses Solo singt die erste Sängerin."

Das Gloria bis pax hominibus bonae voluntatis bildet den Chor „Cantiam le glorie e le lodi." Das Laudamus bis glorificamus te bildet die Sopranarie „lungi le cure ingrate" und hier steht im erwähnten Original-Manuskripte der Messe: „dieses singt die zweite Sängerin." Das Gratias bis magnam gloriam tuam bildet den fünfstimmigen Chor „Sii pur sempre." — Das Domine bis filius patris ist das Duett für zwei Soprane „Sorgi Signore," und hier findet sich im Manuskript die Bemerkung, dass dem hierauf folgenden achtstimmigen Doppelchore die Tenorarie „a te fra tanti affanni" vorhergehen kann, so wie auf der letzten Seite dieses Chores „Se vuoi punisci mi," wozu Mozart das Qui tollis bis miserere nobis verwendet hat, die Bemerkung steht, dass hier die Arie „fra l'oscure ombre funestre" einzuschalten sei. — Das „Quoniam" bis „tu solus altissimus" hat Mozart zu dem Terzett „tutte le mie speranze" und das „Jesu Christe" zum Chore „Chi in Dio sol spera," so wie die Schlussfuge „cum sancto spiritu" zum Schlusssatze des Ganzen: „di tai pericoli non ha timor" verwendet und nur noch die dreistimmige Kadenz dieses Schlusssatzes neu hinzukomponirt.

Mithin sind die erwähnten beiden Arien nebst dieser Kadenz bei der Benutzung gegenwärtiger Messe zur Kantate „Davidde penitente" eigens von Mozart im Jahr 1785 noch hinzukomponirt worden."

Jeder Musiker, der Mozart's Davidde penitente kennt, wird diese sorgfältigen Angaben des hochgeschätzten und tüchtigen Herausgebers zu ehren wissen und sie höchst anziehend finden. Wer freilich jene Kantate nur dem Namen nach, oder von einigen Aufführungen her kennt, dem wird bei solchen Angaben der Kopf schwirren und wird ihm gehen wie dem Kämmerer aus Mohrenland, als er den Propheten las. Es dünkt uns aber, es wäre nicht zu viel verlangt, wenn man in einem Jeden, der ein Musiker heissen will, mindestens Lust voraussetzte, solche Werke und ihre Geschichte, also auch solche Angaben genau und gründlich verstehen zu lernen. Dergleichen Dinge sind keine Lektüre nach Tische, sondern zum Studium. Soll es also Nutzen bringen, so nehme man die Partitur oder wenigstens den Klavierauszug des Davidde penitente zur Hand, so gut man ihn eben hat,

lege auf die andere Seite die hier von uns besprochene Messe, und lese nun die obigen Angaben wieder, Satz für Satz in den beiden Partituren vergleichend, — dann wird die Sache schon anziehend, lebhaft unterhaltend und zugleich überaus nützlich werden. Es lässt sich nun einmal nicht Alles aus dem Konditorladen oder aus der Weinstube holen: die Kunst verlangt Ernst und Fleiss, wenn sie nicht in's Niedrige fallen soll. — Solche Hauptwerke sollte jeder Musiker, der etwas mehr als ein Ripienist sein will, besitzen, damit er sich daran in guter Stunde erhebe und von ihnen lerne. Wir begreifen kaum, wie einer ein Künstler sein und nicht nach solchen und ähnlichen Werken eifrigst streben kann. Die hier angezeigte Messe ist nicht theuer. Irren wir nicht sehr, so erhält man sie netto um 4 Fl. 48 Kr. Man kaufe sie. Die Partitur von Davidde penitente ist gar nicht zu kaufen; man muss sie abschreiben oder abschreiben lassen, wenn man sie besitzen will. Zwar hatte Ambros. Kühnel in Leipzig (jetzt Peters) die Partitur dieser Kantate herausgegeben, doch nur Parte I. Darunter muss man aber Parte II verstehen, denn der Abdruck beginnt erst mit der Sopranarie: Fra l'oscure etc. Dies war darum geschehen, weil J. A. Hiller einen teutschen Text unter diese letzten Nummern gelegt und eine Osterkantate daraus gemacht hatte. Aber auch dieses Bruchstück der Partiturausgabe ist völlig vergriffen, so dass man sie in den neuen Katalogen nicht mehr angegeben findet. Dagegen ist der Klavierauszug des Davidde penitente bei Simrock in Bonn für 2 Thlr. noch zu haben. Darum wäre es höchst vortheilhaft für die Kunst, wenn Herr André auch noch die vollständige Partitur des Davidde penitente herauszugeben Veranlassung fände. Die Ausgabe wird in der Vorrede versprochen, wenn sie von mehreren Seiten gewünscht werden sollte. Es wäre kein gutes Zeichen, wenn man es nicht wünschte. Möge es bald geschehen!

---

1) *Symphonie von W. A. Mozart.* Partitur. No. 12. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

2) *Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de W. A. Mozart. „Belmonte et Constance.“* Partition. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Man weiss, was ich auf Partiturenausgaben Mozartscher Werke halte. Sie vergnügen nicht blos, sondern sie lehren etwas Gesundes, Tüchtiges bald idealer, bald schlicht sinniger Art, so dass das Studium derselben jungen Komponisten nicht genug empfohlen werden kann. Das gilt auch von den einfachsten Werken unsers geliebten Meisters; ja für angehende Komponisten werden gerade diese die allerhilfreichsten und förderlichsten sein. Und diese uns hier in Partitur übergebene Sinfonie gehört zu Mozarts einfachsten. Es ist folgende:

All. *fp* tr

Wäre unsere Neuromantik das Ewige, so stünde es allerdings mit dieser durch und durch schlicht gehaltenen Sinfonie Mozart's sehr misslich. Wäre dem Schattensohne des eingebildet neuen Dädalus das Bischen Wachs nicht schon von den übel zusammengestoppelten Flügeln gebröckelt, noch ehe er sich einen Zoll hoch über den Sand der Wüste erhob: so möchten wir wohl erleben, was für Geistesblitze die Schaar der Flügelansetzer aus ihres Wetters Nacht im gerechten Grimme über dieses arme Kind Mozart'scher Einfalt hervorsprühen lassen würde. Allein der Modejubel der schreilustigen Masse scheint doch schon ein wenig den Athem verloren zu haben, und hoffentlich wird sich jetzt der gedämpfte Raptus schämen, der einmal sogar zu behaupten sich erkühnt hatte, Mozart's G moll-Sinfonie könne man heut zu Tage aus den Aermeln schütteln. Geschüttelt hat man genug, auch mühsam am Klavier zusammengesucht: und doch keine G moll-Sinfonie!

Eins ist aber seit dem Beginne der Uebermässigkeit übrig geblieben und kann für längere Zeit schwerlich von uns genommen werden. Wir haben Zusammengesetzteres und reich Gewürztes, dazu Köstliches, Nahrhaftes und Aufreizendes genossen, das nachhaltig gewirkt und immer angenehmer geworden ist. Hätte Jeder zu geben vermocht, was Beethoven gab, dessen Meisterliches wir so hoch ehren und lieben, wie irgend ein Anderer, so würde kein Nachtheil daraus entstanden sein. Das war aber nicht möglich. Und doch lockte das Riesenhafte zur Nacheiferung, weil es begeisterte und begeistert, mit allem Rechte. So gaben Viele nur die Masse und die äussere Form, während sie den innern Geist für eigene Gebilde nicht zu erfassen vermochten. Und so hat denn die Grossheit Beethoven's, die man nicht zu erreichen, wohl aber zu fühlen vermochte, die blose Massenliebe auch in der Menge in einander verketteter Tonideen erzeugt, die ohne Beethovens Geist nur betäuben kann. Es ist eine Wirre entstanden, die uns den Geschmack für Einfaches grösstentheils zu Grunde gerichtet hat. Daran ist nicht Beethoven schuld, sondern seine Nachahmer, die es ohne seinen Geist thun. Diese haben es so weit gebracht, dass das Gefühl der Menge eingepaukt werden muss und dass ihr das Schlichte in reiner Durchführung nicht mehr mundet. Es wird seine Zeit haben, bevor sich diese Verwöhnung wieder verliert. Das lässt sich nicht ändern.

Aber Beethoven hat bei aller eigenthümlichen Grossheit und Fülle auch sein Schlichtes, sein Mozart- und Haydn-Aehnliches, was er diesen Meistern verdankt und was seinen Schöpfungen nicht geringen Reiz verleiht. Hat er sie zu seinem Vortheil beachtet und benutzt, so werden wohl unsere jüngeren Komponisten, und wären sie auch neue Beethoven, es gleichfalls zu thun alle Ursache haben. — Uebrigens scheint es mir, es wäre nicht übel, mit dem Schlichten anzufangen. Den Geist muss Jeder haben, der dichten will; aber die Form und die Art, wie sich das Geistige in die Erscheinung setzt, muss er lernen. Das lernt sich am Besten zuvörderst an dem Einfachen, weil man von dem, was man lernen will, nicht zu sehr abgezogen wird. Und in dieser Hinsicht ist diese vorliegende Mozart'sche Sinfonie, besonders was einfach gefällige und verstärkende

Instrumentazion anlangt, den Komposizionsjüngern sogar zunächst noch weit empfehlenswerther und nutzvoller, als unsers Meisters Jupitersinfonie, die für ein anderes und späteres Studium ist. —

Sollen wir nun noch Mozart's Ouverturen zu seinen Opern empfehlen, oder von dieser zur Entführung aus dem Serail besonders sprechen? — Kurz, an dieser Sinfonieen- und Ouverturen-Sammlung in Partitur hat man einen wahren Schatz, den man nicht unbenutzt liegen lassen soll. Was noch zu sagen wäre, versteht sich nach so vielen Anzeigen dieser herrlichen Sammlungen von selbst.

Joseph Haydn

Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. No. 9, 10, 11, 12, 13 et 14. Berlin, chez Trautwein et Comp. Preis jeder Nummer: ½ Thlr.

Es ist ein Glück für die musikalische Welt, welches der Umschwung der Zeit in gewissen Zuständen aus dem natürlichen Gesetz der menschlichen Natur fast nothwendig entwickelt, dass man seit Jahren wieder angefangen hat, die Meisterwerke unserer Väter in wachsender Liebe neu zu beachten und durch schönere Ausgaben in's Leben zurückzuführen. In Hinsicht auf das Streichquartett konnte man durchaus nichts Besseres thun, als es durch diese Partiturausgabe der Haydn'schen Quartetten und die vervollständigte Ausgabe derselben in Auflegestimmen bei Peters in Leipzig geschehen ist. Wir haben nun die ausländischen Ausgaben nicht allein nicht mehr nöthig, sondern sie sind auch an Schönheit und Korrektheit so augenfällig übertroffen, dass Jeder von selbst unsere teutschen Sammlungen den französischen weit vorziehen muss. Das Letzte gilt zwar hauptsächlich nur von der Stimmenausgabe, denn die französische Partiturausgabe hält in Ansehung der Schönheit des Stiches unserer teutschen das Gleichgewicht. Allein sie kann nicht mehr helfen, denn sie ist vergriffen und gerieth auch bald in's Stocken. Was nun noch besonders das innere Wesen dieser Quartette betrifft, das steht gesichert. Sie bleiben so einzig und unnachahmlich in ihrer Art, dass sie in ihrer naturgetreuen Geistigkeit und in ihrem kindlich gutmüthigen Humor zuversichtlich so lange frisch und fröhlich sich in die Seele spielen werden, so lange man von der Musik noch veredelnde Freude und nicht blosen Tonrausch verlangt. Um so grösser ist unsere Freude, dass diese neue Ausgabe so glücklich vorwärts schreitet und mit No. 13 bereits ihren zweiten Jahrgang angetreten hat, der in Korrektheit und Schönheit dem ersten völlig gleich steht. Zur Erleichterung der Anschaffung dieser in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partiturausgabe geht auch die frühere Subskripzionseinrichtung fort. Wer sich zur ungetheilten Abnahme von der 13. bis zur 24. Nummer verpflichtet, erhält diese zwölf Nummern um den Preis von 4 Thlr.

Auf jedem innern Titel steht der Anfang des gelieferten Quartetts und unmittelbar über jeder Partitur rechts die Anzeige, in welchem Hefte der Leipziger Stimmenausgabe es zu finden ist. No. 9 Fismoll ist in Stimmen bei Peters Cah. 9 No. 1 zu suchen; No. 10 Ddur = Cah. 17 No. 2; No. 11 Fdur = Cah. 10 No. 2; No. 12 Bdur = Cah. 13 No. 1; No. 13 Fdur = Cah. 1 No. 2; No. 14 Fdur = Cah. 5 No. 2. — Mögen beide Ausgaben, der Partitur und der Stimmen, zu vermehrtem öffentlichen und häuslichen Genuss, wie zur Bildung junger Musiker, sowohl der Komponisten als der Liebhaber, sich recht weit verbreiten, wie sie es verdienen.

Neue Auflagen.

Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen, bearbeitet von *Bernh. Hahn.* Vierte Auflage. Breslau, bei F. E. C. Leuckart.

Die dritte, mannichfach verbesserte Auflage erschien 1836, in welchem Jahre sie auch von uns besprochen wurde, wie bei einer wiederholten Einsendung 1837. Das Buch kostete 8 Gr. Der Preis wird gewiss nicht erhöht worden sein, um so weniger, da diese vierte Auflage ein unveränderter Abdruck der dritten ist. Die Seitenzahlen bis auf die letzte 80 sind sich gleich geblieben und der Diskantschlüssel ist in allen Beispielen beibehalten worden. Das Handbuch hält sich also.

Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung, von *Adolph Bernh. Marx.* Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig, 1841. Bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Die erste Auflage wurde 1839 S. 357 d. Bl. von C. B. v. Miltitz ausführlich besprochen und lebhaft empfohlen. Da die schnell erfolgte zweite Ausgabe eine vermehrte und verbesserte ist, sind wir zur Vergleichung beider verbunden. Die erste hat 358, die zweite 396 Seiten in gr. 8., also 38 S. mehr. Schon die Inhaltsanzeige hat einige Umstellungen in der Reihefolge und im Ausdruck erfahren, z. B. für „verbotene Fortschreitungen" steht „gewisse Fortschreitungen"; auch einige Zusätze erhalten, z. B. nach „Fantasie" noch „die Caprice, Tokkate und Etüde," welche in der ersten Auflage übergangen worden waren u. s. w. Gleich im ersten Abschnitte ist am Ende der Anmerkung der 11 S. „unrein und falsch" genauer unterschieden, als in der ersten Ausgabe. Zu der Bezeichnung der eigentlichen Kontratöne bemerken wir, dass sie einen Strich unter sich haben sollten, damit man sie auch ohne Noten, als solche, gehörig erkennen könnte. Dieser Strich fehlt auch in dieser Ausgabe. Mit Recht ist auf S. 29 das come sopra, was für Partituren gehört, weggelassen worden. Wir hätten gewünscht, dass das col Imo Violino etc. auch dahin verwiesen worden wäre. — S. 32 ist nach der chromatischen die diatonische Tonleiter ganz kurz eingeschoben. Auf S. 38 war in der ersten Auf-

lage Z. 15 v. o. genauer *G* und *d* gedruckt worden, wogegen in der neuen *G* und *D* als Intervall einer Quinte bezeichnet wird, was eigentlich nur das Intervall der Unterquarte sein kann. Auch scheint es uns, als ob Tonstufen und Stufen des Liniensystems nicht klar unterschieden worden wären. — Das Hinzugefügte in der Anmerkung auf S. 44 war in diesem Falle (bei der vom Verfasser gegebenen Benennung und Hervorbringung der verminderten Intervalle, namentlich bei der Beispielgebung von *deseses)* gewiss sehr nothwendig, um so mehr, da in diesen Annahmen so viele Verschiedenheit und Erschwerung für den Schüler liegt u. s. w. S. 45 sind die Texteswerte „*dis* und *es* (u. dergl.) haben in unserm jetzigen Tonsysteme gleiche Tonhöhe" auch hier ohne Anmerkung geblieben. Doch, wir wollen ja nur anzeigen, was vermehrt und verbessert wurde, da das Publikum das Buch schon kennt und unseres Urtheiles nicht bedarf. Gleichfalls werden wir ganz geringe oder nicht zum Wesen des Lehrganges gehörende Nebenzusätze, z. B. Verweisungen auf bald herauszugebende Schriften, wie Musikwissenschaft, dritter und vierter Theil der Komposizionslehre auf S. 65 und Aehnliches übergehen. S. 77 ist zu zwei Punkten hinter einer Note noch ein dritter Verlängerungspunkt erwähnt, der aber widerrathen wird. Durch solche kurze Zusätze gehen nun beide Ausgaben erst auf der 82. S. aus einander. — In dem Kapitel über den von Mälzel erfundenen (?) Metronom ist S. 93 eine Anmerkung hinzugekommen; desgleichen auf S. 100 (früher 98) über den ¾-Takt, dass er zuweilen nothwendig wird; eben so S. 108 über zuweilen nothwendig werdende Verdoppelungsannahme der Grösse der Takttheile; ferner S. 110 über taktmässige Notirung, die zuweilen des Vortrags wegen geändert wird; S. 112 ein Notenbeispiel etwas geändert; S. 114 ist im dritten Notenbeispiele ein Druckfehler eingeschlichen, der in der ersten Auflage S. 111 nicht vorkam u. s. w.; doch von nun an wollen wir nur wichtiger Veränderungen gedenken. Wir übergehen daher sowohl die Beibehaltung des $^{18}/_{16}$-Taktes einer Stimme zur andern, die $^{6}/_{8}$ hat, als auch die Anmerkung über den geistreichen Gebrauch gemischter Taktarten im Finale des Don Juan S. 117 und 118, nicht minder den kurzen Zusatz S. 119, 121 und 125. Nöthiger ist die kurze Bemerkung auf S. 132, dass sich Mensur sowohl auf Takt-, als Ton- und Instrumentenmaas bezieht. — Im Abschnitte „Vokalmusik" ist S. 135 etwas Weniges über mezza voce eingeschaltet und die Klassifikazion der Stimmen ein wenig erweitert. — Im Abschnitte „Saiteninstrumente" S. 140 ist zum Klavier eine „flüchtige Erklärung des Resonanzbodens" gekommen, also akustischer Natur; dann in einer Anmerkung etwas vom Hackebret, das als ein dagewesenes Instrument betrachtet wird: allein es ist noch da und ist zum Tanz vortrefflich. Auch die Guitarre hat eine Anmerkung erhalten, die von ähnlichen, auch von abgeschafften Saiteninstrumenten spricht. — Zu den übrigen Instrumenten sind nur selten kleine Zusätze gefügt, am meisten zum Bassethorn. Die Ansicht des Verfasser's vom Serpent und der Basstuba (der neuerlich erfundenen) hat sich geändert zu Gunsten dieser Instrumente. S. 155 muss in der zweiten Zeile v. o. unter *b* (eigentlich darüber) ein Strich stehen, also *b̲*, damit es Anfänger nicht missverstehen. Eine Anmerkung über Ventiltrompeten ist zugesetzt; am Schlusse sind einige Militärblasinstrumente mehr, doch nur dem Namen nach genannt worden. Da auf S. 163 noch von den Reibungsinstrumenten die Harmonika und der Klaviercylinder kurz erwähnt werden, wodurch ein Abschnitt mehr wird, so fangen hier die beiden Ausgaben an sich auch in der Abschnittszahl zu trennen. Früher waren sie im Anhange hinter der Abtheilung Partitur berührt. — In der Elementarformenlehre sind S. 183 die früher sogenannten *Klauseln* jetzt *Glieder* genannt worden. Zur *Periode* ist etwas Weniges zugesetzt, besonders ein paar Notenbeispiele. — Zur terzenweisen Verbindung der Töne zu Akkorden, der altbestimmten, wird S. 199 noch eine Anmerkung vom wissenschaftlichen Begründetsein derselben beigebracht, mit Polemik gegen Gottfr. Weber und einen neueren, nicht genannten, aber leicht zu errathenden Harmonielehrer. Wozu? — S. 202 gibt in der vermehrten Anmerkung unter Anderm das jetzt beliebte Paradoxon, dass jeder geschichtliche Fortgang nur ein vernünftiger sein kann. — S. 216 im dritten Notenbeispiele v. o. Druckfehler im zweiten Gliede; 7 muss getilgt werden. — Dass der vollkommene Schluss auch *ganzer Schluss* heisst, ist hier S. 217 auch angegeben worden, so wie der Halbschluss mit einem Beispiele und einer Anmerkung vermehrt worden ist. U. s. f. — Der sechste Abschnitt behandelt die besondern Formen der Vokalmusik, wie in der ersten Auflage. Dies geschieht mit einem nothwendigen Zusatze zum Rezitativ und einer kleinen Anmerkung zum Solfeggio.

Noch manche Veränderung, Versetzung und manchen Zusatz wird man auch im Folgenden bemerken: das Angegebene aber genügt für eine sichere Beurtheilung der Verschiedenheit beider Auflagen. Diese Ueberzeugung dem Leser zu erleichtern, kann hier nur unsere Aufgabe sein, da eine Beurtheilung des Werkes bereits gegeben und das Buch vom musikalischen Publikum seinem Inhalte nach schon gekannt und mit Antheil aufgenommen worden ist, wovon der schnell erfolgte verbesserte Abdruck Zeugniss gibt. Mehrere der letzteren Abschnitte haben durch Ueberschriften einen bequemeren Ueberblick gewonnen, was Jedem nur lieb sein muss. — Ein kurzer Anhang von sechs Seiten über rhythmische Gliederung, Fugenform, Rondoform, Sonatenform ist zugegeben worden. Das Sachregister beschliesst, wie in der frühern Auflage. Der Druck ist in beiden gleich, das Papier ist in der neuen ungleich weisser. Und so wird sich Jeder auch die neue Ausgabe mit ihren Vermehrungen empfohlen sein lassen.

Nachrichten.

Berlin, den 7. Juni 1841. Da über die Kunstleistungen der jetzt hier thätigen italienischen Operngesell-

schaft besonders berichtet wird, beginnen wir mit der königlichen Bühne. Die wichtigste Nachricht ist zuvörderst, dass Mad. *Gentiluomo* (wie es heisst) und Dem. *Spatzer* für dieselbe gewonnen sein sollen, auch Frau *v. Fassmann* der königl. Oper noch vier Jahre erhalten bleibt. Das spätere Engagement der Dem. *Tuczeck* ist gleichfalls zu hoffen, so dass sich nun doch eine Aussicht zur Wiederbelebung des sehr einförmigen Repertoirs darbietet. So ist z. B. seit Auber's „Feen-See" kein neues Singspiel zur Darstellung gelangt. Dem. *Carl* hat ihre hiesigen Gastrollen als Desdemona in Rossini's Otello ehrenvoll beschlossen, und ist zur königlichen Kammersängerin ernannt. Herr *Erl* hat noch den Otello, Masaniello in der Stummen von Portici und den Florestan in Beethoven's Fidelio mit allgemeinem Beifall gesungen, indess doch nicht einen recht ergreifenden Enthusiasmus erregt, wovon hauptsächlich wohl das Herausstossen der höheren Töne und eine gewisse Indolenz der Darstellung die Ursache ist. Theilweise erinnert Herr Erl an Wild in des Letztern früherer Zeit. — Dem. Tuczeck hat ihre Gastrollen mit zunehmender Theilnahme fortgesetzt, und ist als Amine in der „Nachtwandlerin" hier und in Potsdam, als Susanne in Mozart's Figaro wiederholt, auch als Adele in Isouard's ein wenig veraltetem, doch durch die Arie der Adele: „Ich singe nicht, nein, nein!" ansprechendem kleinen Singspiele: „Die Lotto-Nummern," wie auch als Prinzessin in Boyeldieu's „Johann von Paris" und Isabelle in „Robert der Teufel" mit ungetheiltem Beifall aufgetreten. Auch hat die angenehme Sängerin die Antoinette in Auber's „Gesandtin," durch gewandtes Spiel begünstigt, mit Beifall gegeben. Von ihrer Anspruchlosigkeit und Gefälligkeit gab diese junge Künstlerin einen schlagenden Beweis dadurch, dass sie an dem Tage der Vorstellung der Oper Fidelio für die plötzlich unwohl gewordene Dem. *Schultze* die bedeutende Partie der Marcelline übernahm und solche ohne Probe durchführte, obgleich an demselben Vormittage Dem. Tuczeck in einem Wohlthätigkeitskonzert bereitwillig mitwirkte. — Im leider fast leeren Opernhause liess sich Mad. Duflot-Maillard mit Arien aus Rossini's Barbiere di Seviglia, Semiramis und Bellini's Capuletti u. s. w. mit Beifall hören. Die nicht mehr jugendlich frische, doch in guter Schule gebildete Mezzosopranstimme dieser Sängerin hatte hierin vortheilhafte Gelegenheit, sich geltend zu machen. In demselben Konzert liess sich auch ein talentvoller Klarinettist von schönem Ton, Herr *Schubert* (Akzessist der königlichen Kapelle), wie auch der in wohlgeübter Kunstfertigkeit vorschreitende junge Violinist Herr *K. M. Henning* hören. Die Theaterkonzerte wirken indess selten anziehend, am wenigsten, wenn der zu oft gegebene „Freischütz" dabei als Lückenbüsser aushelfen muss. Dem. *H. Schultze* hat sich in K. M. v. Weber's Oberon als Rezia mit günstigem Erfolge versucht, wenn gleich noch grössere Sicherheit und Oekonomie im Gebrauch ihrer starktönenden Stimme zu wünschen blieb. Besonders ist das mezzo forte mehr zu beachten, um nicht blos mit voller Stärke die Stimme anzuwenden und unmittelbar darauf mezza voce oder pianissimo eintreten zu lassen. Das Talent der jungen Sängerin ist so bedeutend, dass solches die bestmögliche Ausbildung verdient. — Am Bettage wurde das jährliche Benefizkonzert für den Spontini-Fonds, unter sehr umsichtiger Leitung des Herrn Kapellmeister Henning, im leider wenig besuchten Opernhause gegeben, obgleich Mozart's Esdur-Sinfonie und Händel's Samson doch glücklich gewählte Meisterwerke waren, welche unter Mitwirkung der Frau *v. Fassmann*, Dem. *Aug. Löwe*, der Herren *Bader* und *Bötticher*, auch Seiten des Orchesters und Chors ganz gelungen ausgeführt wurden. Es haben sich in letzterer Zeit Stimmen in öffentlichen Blättern vernehmen lassen, welche theils Rechenschaft über die Verwendung des Spontini-Fonds verlangten, theils für, theils gegen den Stifter sich aussprachen. Ohne hier auf Einzelnheiten einzugehen, bemerken wir nur, dass nach des Kapellmeisters B. A. Weber am 23. März 1821 erfolgten Tode, dessen Familie die Einnahme des Konzerts am Bettage 1821 bewilligt wurde, Spontini 1826 die Einnahme seines Benefizkonzerts den Kapellmitgliedern überliess, und am 7. Mai 1826 der sogenannte Spontini-Fonds zu wohlthätigem Zweck die allerhöchste Genehmigung erhielt, dessen Einnahmen aus dem Benefizkonzert des Stifters sich bildeten, und dessen Verwaltung von einem besondern Comité übernommen wurde, bestehend aus dem königlichen General-Intendanten mit einer Stimme, Spontini mit zwei Stimmen, einem Mitgliede der General-Musik-Direkzion und einem Mitgliede der darstellenden Künstler, jeder mit einer Stimme. Die Mehrheit der Stimmen entscheidet. Die königliche Theaterkasse verwaltet die Gelder. Ausgaben bis 10 Thlr. kann sowohl der General-Intendant, als der General-Musik-Direktor, jedoch nur beide gemeinschaftlich bewilligen. Dass nun auch die Namen der Unterstützten öffentlich angezeigt werden sollten, ist ohne Indiskrezion nicht auszuführen.

In *Spontini's* Untersuchungssache ist noch immer keine Entscheidung erfolgt. Eine Vertheidigung hat der Angeklagte, statt der Abschrift, drucken lassen. —

Am 7. Mai hatte der Musikdirektor *Wieprecht* im Hofjäger-Etablissement des Thiergartens ein Militärkongert zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, welches bei dem schönen Wetter von mindestens 5000 Personen im Freien besucht, und durch Ausführung der C moll-Sinfonie von Beethoven, für Infanterie- und Kavalleriemusik von Wieprecht eingerichtet, ausgezeichnet war.

Am 16. Mai hatte das Personal der königl. Schauspiele eine Mittagsunterhaltung veranstaltet, welche aus Gesängen am Piano und Deklamazion bestand. Von fünfzehn Stücken erwähnen wir nur eine von Dem. Tuczeck zierlich und geläufig gesungene italienische Arie, von de Beriot für die Malibran komponirt, auch von Pauline Garcia später gesungen, das von Mad. Duflot-Maillard französisch gesungene Ave Maria von Franz Schubert, und eine allerliebste Tyrolienne, auch die von August Möser vorzüglich gespielten Violinvariazionen, und von Mad. Pohlmann-Kressner recht geläufig vorgetragene Gesangvariazionen auf ein Tyrolerlied von Kalliwoda.

Am 22. Mai fand gleichfalls eine mit humoristischen Deklamazionen und Musikstücken abwechselnde Mittagsunterhaltung im Jager'schen Saale, von Herrn *Weyl-Liew* (Mitarbeiter des Figaro) Statt, wobei die beliebtesten Mitglieder der königlichen und königsstädtischen Bühne mitwirkten.

Der heutige Sterbetag des Königs Friedrich Wilhelm 3. wird blos still dadurch begangen, dass kein Schauspiel ist. Die Loge zu den drei Weltkugeln veranstaltet in ihrem Gesellschaftslokal eine musikalische Gedächtnissfeier zum Schlusse des Trauerjahres.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Novara. Die Teresina Brambilla ist nach ihrer rühmlich bekannten Schwester Marietta die beste Sängerin von den drei Schwestern dieses Namens (s. Rom). Sie war unsere Prima Donna, hatte zur Seite die junge Fanny Leon, den Tenor Borioni und Bassisten Valli. Unter den zwei grossen Opern Lucrezia Borgia und Beatrice di Tenda erhielt letztere den Vorzug. Die Brambilla (Titelrolle) entzückte, Herr Valli machte sich durch schöne Persönlichkeit und guten Gesang bemerklich; die Leon geht vorwärts, und Borioni trug zum Gaudium des Ganzen bei. Alles war nun gespannt auf die Oper Emma d'Antiochia des hiesigen vormaligen Kapellmeisters Mercadante, und das Ergebniss war, dass der erste Akt Fiasco gemacht, der zweite Akt aber Enthusiasmus erregt hat.

Pallanza. Dieses am langen See (*Lago Maggiore*) schön gelegene Städtchen, das auch eine Accademia Filarmonica aufzuweisen hat, feierte den Anfang des Karnevals mit Coppola's Nina pazza per amore. Sänger waren: die Gigli-Grassi, Tenor Dell'Oro, Buffo Borelli und Bassist Araldi. Wiewohl die Prima Donna mit ihrer Persönlichkeit schwerlich eine Wahnsinnige aus Liebe vorstellen kann, so täuschte sie doch mit dem Ausdrucke des Gesanges. Dem Tenor war sein Part angemessen; Araldi mit seiner kräftigen Stimme und Praxis gab den Grafen ziemlich gut, und Borella vertheidigte sich als Arzt. Mercadante's Elisa e Claudio ging nachher noch besser.

Vigevano. Auch hier eine Opera seria! Geschwind — es war um die Hälfte Dezember — nach Mailand, dieser von Theatersensalen und Theaterkünstlern überschwemmten Stadt. Und Mailand schickte sogleich die Annette Fouché, den Tenor Picasso und Bassist Marchelli. Schon am Stephanstage gab man in dieser kleinen Stadt die Gemma di Vergy del Cavaliere Donizetti, mit lärmendem Beifall und oftmaligen Fuoras. Um aber auch etwas Lustiges aufzutischen, wählte man Ricci's Scaramuccia, dessen Aufnahme glänzend war. Die dritte Oper von dessen Bruder Prigione di Edimburgo, worin die Fouché die Giovanna, die Guenzati die Ida, Picasso den Giorgio und Marchelli den Tom zur grossen Zufriedenheit der Zuhörer machte.

Herzogthum Genova und Grafschaft Nizza.

Savona. Die Toccagni, die Gaziello, Tenor Arioli, Bassist, auch Buffo Benciolini und der Altro Basso Ghizzoni gaben hier zur ersten Karnevalsoper Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, welche Oper, wenn auch nicht von Seiten des Orchesters, doch von Seite der Sänger vollkommen befriedigte und volle Häuser machte. Noch mehr gefiel Ricci's (Luigi) Chi dura vince, worin sich Herr Benciolini in der komischen Rolle besonders auszeichnete.

Oneglia. Mit der Schnellpost verschrieb man aus dem Sängerhauptquartier Mailand Ende Dezembers die Prima Donna Eugenia Manzoni, Tenor Paolo Franzi, Buffo Giuseppe Grandi, Bassist Giorgio Solari, und gab am 10. Januar Coppola's Nina pazza per amore, deren Musik man sehr schmackhaft, und die Sänger, besonders die Manzoni, trefflich fand. Ricci's Esposti ward beiläufig dieselbe Theilnahme.

Chiavari. Die hiesige Sängergesellschaft (die Ranzi und Sacchi, Tenor Andaver, Buffo Stefanori und Bassist Del Vivo) begann den Karneval mit Ricci's Prigione di Edimburgo, und erntete mehr als verdienten Beifall ein. Del Vivo produzirte sich hernach in Donizetti's Torquato Tasso und wurde beklatscht, darauf löste Herr Carpini den kranken Andaver in Coppola's Nina ab, und Ricci's Scaramuccia endigte die Stagione gut.

Genua (Teatro Carlo Felice). Der Karneval ist in diesem Theater die feierlichste Stagione, befriedigte aber heuer sehr wenig. Die hier bereits vortheilhaft bekannte Prima Donna Rainieri-Marini abgerechnet, hat Tenor Lonati ausser einem schönen Stimmorgan wenig Vorzügliches, und Bassist Ferlotti mit einer nicht schönen Stimme blos guten Gesang. Die erste neue Oper *Gildippe e Odoardo*, Buch von *Solera* und Musik von Herrn *Nicolai* fiel eben so durch, wie *Monticini's* Ballet *Clarice*. Während die hiesige Zeitung das Buch sehr tadelt, daraus schlechte Verse zitirt, und die Musik voller Reminiszenzen findet, sagt ein mailänder Blatt, das Buch sei reich an schönen Versen und glücklichen Gedanken. Verdi's Oberto di S. Bonifazio machte hierauf einen zweiten Fiasco; kaum hatte die Marini und Ferlotti einigen Beifall. Etwas glücklicher war Mercadante's Vestale, mit der Marini, der Croff, Lonati und Ferlotti.

Der mehrere Jahre hier ansässig gewesene polnische Klavierspieler und Komponist *Franz Mirecky* hat seinen hiesigen Aufenthalt mit Krakau, wo er eine musikalische Anstalt leitet, vertauscht.

Nizza. Bellini's Beatrice di Tenda feierte am ersten den Karneval. Die Franceschini-Garis (Titelrolle) sammt der Gazzaniga, dem Tenor Ferrari (Prospero) und Bassisten Sermattei harmonirten in dieser Oper wenig zusammen, weswegen auch das Ganze wenig anzog, bei alldem aber, wegen des hiesigen Aufenthalts so vieler Fremden im Winter ziemlich stark besucht wurde. Drei darauf vom Stapel gegangene Opern del Maestro Donizetti, als: Marino Faliero, Furioso, Elisir d'amore, hinkten gleichfalls, und ohne die Franceschini wären alle

drei zu Boden gefallen. Die letzte Oper der Stagione war die Norma, worin anstatt Herrn Sermattei Herr Rocca sang.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die Berio, di Turri, Tenor Bignami und Bassist Casali machten mit dem Belisario keinen guten Anfang, hatten auch das Unglück, im Nachhausefahren mit dem Wagen umzustürzen und übel zugerichtet zu werden. Nach mehreren suspendirten Vorstellungen gab man die Beatrice di Tenda mit der De Giulj, der Turri, Bignami und Casali, und Alles ging gut.

Modena. Ganz unbefriedigt verliessen die Zuhörer Mercadante's Emma d'Antiochia, worin die Riva-Giunti, die Pellizzoni, Tenor Vitali und Bassist Giunti wirkten; mit einer andern Oper hätten sich diese Sänger wenigstens mehr Ehre gemacht, und das war auch der Fall mit dem nachher gegebenen Belisario und Campanello von Donizetti.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Hier drei Donizetti'sche Opern. Um die Lucrezia Borgia geben zu können, engagirte man die beiden Prime Donne Giuseppina Armenia und Dionilla Santolini; aber die erste Vorstellung verunglückte und verursachte in den umliegenden Gegenden vieles Gerede und viele Klatscherei. Die Sache verhält sich indess so: Die Lucrezia Borgia war eine für diese Szene ganz neue Oper, deren — wie man sagt — überaus künstliche und philosophische Musik mehrmaliges Anhören erforderte. Der verständige und unparteiische Theil des hiesigen Publikums verschob also sein Urtheil bis zur dritten Vorstellung, in welcher es günstig ausfiel, besonders in Betreff der Armenia, die mit starker Stimme die Titelrolle gab, und sammt Milesi öfters hervorgerufen wurde. Auch die lebhafte Santolini in der Rolle des Orsini, so wie Polonini mit seiner hübschen Stimme fanden Beifall. Jedenfalls hatten in der Folge die Sänger gewonnen. Da in Roberto d'Evreux der Sopranpart in Altpart verwandelt wurde, so machte das Ganze Fiasco. Nun gewann die Impresa die Annunziata Tramontani, angehende Sängerin und Schülerin der Bertinotti, jung, hübsch, schöne Formen, geläufiger Sopran, gute Schule. In der Titelrolle der Gemma di Vergy erhielt sie rauschenden Beifall. Bei dieser Gelegenheit bemerkte ein Journal, die Gemma sei eine der schönsten Opern Donizetti's, sie ist unter Italiens Sonne entstanden.

Parma. Die schnell vorwärts schreitende Anfängerin Malvani mit ihren beiden Adjutantinnen Annetta Casiglieri und Elena Martini Dai Fiori, der brave Tenor Deval mit seinem Adjutanten Dai Fiori, der Bassist Cosselli mit seinen beiden Supplementen Antonio Zanchi und Achille Bassi bildeten die Sängergesellschaft der Stagione. Donizetti's Parisina und das Ballet Pirata wechselten mit einander den Fiasco. Die Titelrolle war für die Malvani zu hoch, Deval war etwas unpässlich, Cosselli wie immer ein Professor. Das Quartett zwischen der Malvani, Duval, Cosselli und Zanchi, welcher letztere mit einer schönen Stimme begabt ist, erhielt indessen starken Applaus. In der Folge ging es etwas besser, weit besser im nachher gegebenen Belisario von demselben Maestro und weit ärger in Mercadante's gesangsarmer Elena di Feltre, deren erster und zweiter Akt Fiasco gemacht; im dritten gefiel blos das Duett zwischen der Malvani und Cosselli und das Rondo der erstern.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Letztes Konzert des Konservatoriums der Musik zu Paris (den 18. April). Sinfonie von Mozart (Es dur); — Chor aus Euryanthe (musste wiederholt werden); — Fantasie für Violine mit Orchester von Habeneck, gespielt von Demois. *Teresa Milanollo* (ein Mädchen von 12 Jahren, die seit einiger Zeit in Frankreich grosses Aufsehen macht; auch ihre noch jüngere Schwester Maria hat sich bereits mit vielem Beifall mit ihrer Schwester hören lassen); — Szene, Arie des Polynices, Arie des Oedip, Terzett aus Sacchini's Oedip (Demois. Julian, Herr Dupont und Alizard); — Sinfonie von Beethoven (A dur).

Zu Montpellier ist eine komische Oper in vier Aufzügen von dem berühmten musikalischen Kritiker *Castilblaze* mit einem ganz ungewöhnlichen Erfolge aufgeführt worden. Sie heisst *Belzebuth* und soll sich besonders durch anmuthige, originelle Melodieen, Klarheit und Kühnheit in den harmonischen Kombinazionen, Gewandtheit und Glanz in der Instrumentazion auszeichnen.

Zu Barcelona, welches früher einen ganz italienischen Geschmack in der Opernmusik gehabt haben soll, ist Auber's Stumme von Portici mit ungeheurem Beifall gegeben worden. Bereits fanden sechs Aufführungen hinter einander statt, und der Andrang hatte sich immer vermehrt.

Das *musikalische und dramatische Eigenthum* ist durch ein *Bundesgesetz* anerkannt worden, dessen erster Artikel die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werkes, im Ganzen oder mit Abkürzungen, nur mit Erlaubniss des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger gestattet, so lange nämlich das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht ist. Das Verbietungsrecht soll wenigstens zehn Jahre von der ersten rechtmässigen Aufführung an bestehen, jedoch verloren gehen, wenn der Autor die Aufführung Jemanden ohne Nennung seines Namens gestattet. — Wer gegen diese Bestimmungen handelt, ist zur Entschädigung verbunden, deren Bestimmung den Landesgesetzen vorbehalten bleibt; jedoch ist stets die ganze (Brutto-) Einnahme von einer unbefugten Aufführung in Beschlag zu nehmen.

Einer der letzten Abkömmlinge der Bach, der achtzigjährige ehemalige Hofkapellmeister *Bach* zu Berlin hat jüngst von dem zu Rom lebenden preussischen Prinzen Heinrich, seinem früheren Zöglinge in der Musik, eine jährliche Pension von 300 Thlr. erhalten, welche nach seinem Tode auch auf seine Familie übergehen soll.

Der Guss von Mozart's Statue (für Salzburg) ist, nach Schwanthaler's Modell, in der Erzgiesserei zu München unternommen worden und glücklich von Statten gegangen.

Neue Opern. Zu Kragujewac (in Serbien) ist eine serbische Nazionaloper: Zenitba Cara Dusana (die Hochzeit des Cara Dusan), von Nicolii, Musik vom Kapellmeister Schleslager, mit Beifall aufgeführt worden. — In Petersburg wurde eine russische Oper: Parascha, von dem Russen Stralsky ebenfalls mit Erfolg gegeben. — Netzer in Wien hat eine Oper: Mara vollendet, welche der Aufführung entgegensieht.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,
welche im Verlage
von
G. Müller in Rudolstadt
erschienen sind.

	Fl. Kr.
Banck, C., Sängers Wanderfahrt. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. (Fröhlich und wohlgemuth. — Mittag geht über Thal. — Hörst du den Sturmwind gehn?)	— 44
— — Pièces lyriques pour le Pianoforte, transcrites de „Lieder.“ Liv. 1. Der Rosmarinkranz. — Abschied. — Frühlingsliebe. Liv. 2. Stille Liebe. — Hoffnungslose Fahrt. — Sorrent. Liv. 3. Aus der Ferne. — Die Spinnerin. — Meeresfahrt à	— 33
— — Petite morceaux faciles et mélodiques pour le Pianoforte. Liv. 1	— 48
Junghans, C., Musikalische Blumenlese. Eine Sammlung kleiner Musikstücke nach Motiven aus den neuesten and beliebtesten Opern, für das Pianoforte im leichten Style, zur Aufmunterung und Unterhaltung junger Pianofortespieler. Lieferung 1 und 2 à	— 36
Lachner, F., Vorüber! Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 62. (Am Ufer steht der Sänger.)	— 33
— — Vöglein mein Bote! — Die Armesünderblum'. — Die Männer sind mechant! 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63	— 44
— — Die Grillen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Ich sass und schrieb im Grase.)	— 18
Montag, C., 3 Lieder von Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2	— 32
— — Deux Etudes pour le Pianoforte. Op. 3	— 32
— — Mélodies pour le Pianoforte. Liv. 1	— 36
Müller, F., Concertino pour Hautbois avec accomp. de l'Orchestre. Op. 30	3 —
— — Choralbuch, zunächst zu dem Gesangbuche des Fürstenthums Schwarzburg-Rudolstadt, so wie auch zum allgemeinen Gebrauche bearbeitet	4 24
— — Choral-Melodieenbuch do. do.	— 36
Reissiger, C. G., Wanderlied am Morgen. — Wanderlied am Abend. — Das Elemeet. — O wie schön! 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 139	— 44

Bei **Wilh. Paul** in Dresden ist so eben erschienen:

Veit, W. H., 3 Nocturnes pour le Piano. Oe. 18. 15 Ngr.

Hünten, F., Rondeau pour le Piano seul sur un thème de l'Opéra: Elisabeth. Oeuv. 28. Nouvelle Edition. 10 Ngr.

Sängers Lieblingslieder mit Piano. No. 11. Das Fischermädchen von C. G. Reissiger für Sopran oder Tenor. 5 Ngr. No. 12. Der verliebte Maikäfer von C. G. Reissiger, für Bass oder Bariton. 7½ Ngr. No. 13. Das vergessene Lied von C. Löwe. 10 Ngr. No. 14. Sehnsucht von C. G. Reissiger, für Sopran oder Tenor. 7½ Ngr. No. 15. Der blaue Montag von C. G. Reissiger, für Bass oder Bariton. 5 Ngr. No. 16. Das Auge von C. G. Reissiger, für Tenor oder Sopran. 5 Ngr.

Wichtige Anzeige für Violinspieler.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist neu erschienen:

Erster Violin-Unterricht.
46 kleine Uebungsstücke für die Violine
(mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer)
von
Moritz Schön.
Preis 15 Ngr.

Von der Tonleiter an findet man hier in fortschreitender Ordnung eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Schön ist als Violin-Virtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Ferner erschienen so eben:

Zwei Duetten für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler, componirt von M. Schön. Preis 20 Ngr.

Bei dem grossen Mangel an nicht zu schwierigen Duetten für die Violine verdienen die vorstehenden um so mehr überall Eingang zu finden, als sich dieselben durch leichte Ausführbarkeit bei innerem Gehalt ganz besonders auszeichnen, und schon die rühmlichste Anerkennung in öffentlichen Blättern gefunden haben.

Zur Beachtung.

In No. 85, 88 und 92 der diesjährigen Dorfzeitung ist ein Verzeichniss grösstentheils neuer im Preise bedeutend herabgesetzter Musikalien für Pianoforte zu zwei und vier Händen, für Blas- und Streichinstrumente, Gesang, Orgel- und Kirchenmusik erschienen.

Jede Buch- und Musikalienhandlung führt Bestellungen aus.
Hildburghausen, den 6. Juni 1841.
F. Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Zur Nachricht.

Der Unterzeichnete ist beauftragt, zu verkaufen:

1) Eine Geige von Straduari. Preis 1000 Thlr.
☞ Die Aechtheit und vorzügliche Güte dieses Instrumentes eines der berühmtesten und von Kennern wie Liebhabern vor Allen gesuchten Meisters ist durch die Urtheile der bewährtesten Kenner und Virtuosen wie Ole Bull, Mendelssohn-Bartholdy, Möser, David u. a. m. auf das bestimmteste ausgesprochen worden, und gibt ihm dem Karakter eines seltenen Kabinetstückes. (In elegantem Kasten mit feinem Bogen.)

2) Eine Geige von Stainer. Preis 65 Thlr. (Mit Bogen.)
☞ Auch die Aechtheit und Güte dieses Instrumentes ist anerkannt und der Preis ungemein billig limitirt.

3) Eine Bratsche von Unger. Preis 40 Thlr. (Mit Bogen.)

4) Ein Violoncello von Emde in Leipzig. Preis 40 Thlr. (Mit Bogen.)

5) Ein Violinbogen von Bausch in Leipzig. Preis 25 Thlr. (Neu.)

und erbietet sich zu irgend erforderlichen nähern Ausweisen.

Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juli. № 27. 1841.

Die Fürsten von Messina.

Tragische Oper in vier Akten, frei nach Schiller bearbeitet von *J. F. Bahrdt*. — In Musik gesetzt von *C. L. v. Oertzen*.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wie lebhaft wir der teutschen Oper grössere Beachtung, und namentlich von den Teutschen selbst, wünschen, dürfen wir für bekannt annehmen. An uns und am Fleisse unserer Komponisten liegt es nicht, wenn Theaterunternehmer und Publikum die Ausländer, oft sehr unverdient, ohne Vergleich mehr begünstigen, als die Einheimischen. Wir haben in der neuern Zeit öfter das Vergnügen gehabt, dass wir hochgestellte Männer sich eifrig dafür verwenden und sogar schöpferisch im Fache der Oper auftreten sahen; ihre Werke sind in ihren Städten gegeben und mit Beifall aufgenommen worden, und doch ist es immer noch nur ein seltener Fall, dass auch entferntere teutsche Bühnen auf sie Rücksicht zu nehmen beliebten. Um so treuer müssen wir in unserer Thätigkeit für die Sache fortfahren, um theils die vorurtheilvollen, theils die wesentlichen Hinderungen, die sich vorfinden möchten, immer glücklicher zu beseitigen.

Jetzt tritt nun wieder ein neuer teutscher Opernkomponist in der Person des Grafen C. L. v. Oertzen, Kammerherrn und Justizrathes in Neustrelitz, in die Schranken. Schrieb er auch vor sechs Jahren bereits eine zweiaktige komische Oper: „Das Grab des Mufti," so ist diese doch seine erste grössere Arbeit im ernsten Style. Wie er dies that und welche Grundsätze er in seinem Werke zu befolgen sich bestrebte, muss jedem teutschen Kunstfreund auch um künftiger Tondichtungen willen anziehend sein. Geben wir also zuvörderst eine übersichtliche Darlegung des Wesentlichen der Komposizion mit Andeutungen zum Besten teutscher Opernkunst und, wo möglich, der dramatischen Tonkunst überhaupt.

Die bekannte Handlung des Stückes verhilft uns zur Kürze. Ist auch die Bearbeitung frei, so ist doch nichts Wesentliches geändert. Nur ein Vertrauter Don Cäsars, Rodrigo, jedoch sehr wenig bethätigt, ist hinzugekommen, und die Aeltesten der Stadt, die in Schillers Tragödie nicht reden, haben hier etwas zu singen erhalten.

Man bemerkt schon an der Ouverture, die ein gut und sicher durchgeführtes Effektstück gibt, von welchem Erfolg zu hoffen ist, dass die neuen Orchestermittel mit Fleiss verwendet worden sind. Kontrafagott und Ventiltrompeten thun an mehreren Stellen der Oper das Ihre. Warum aber in dem Dmoll-Satze die A-Klarinette (also Fmoll) gebraucht worden ist, will uns nicht einleuchten, da der Karakter des Stückes durch die B-Klarinette, die viel leichter wäre, schwerlich etwas verloren haben würde. Die Introdukzion beginnt mit dem Chor der Aeltesten, die ihrer Fürstin Preis und Ehre singen; Isabella (bald mehr Mezzo-Sopran, bald mehr Alt im Verlaufe der Oper) ermahnt die Getreuen, den Söhnen entgegen zu eilen; rezitirend und im eingestreueten Arioso. Das Rezitativ mit seinen eingewebten Kantilenen ist durchaus sachgemäss und effektvoll begleitet; der Chor ist leicht und gefällig. Man merkt es gleich der Einleitung an, was sich auch durch die ganze Oper bestätigt, dass der Komponist zu denen gehört, die eine einfach schöne Melodie bevorzugen und sich vor dem Zerreissen derselben durch zu stark begünstigten Wortausdruck, der allerdings nicht zu sehr in's Einzelne getrieben werden darf, scheuen. Unter einfach schöner Melodie versteht er auch nicht die neu italienische, eher die italienische vergangener Zeiten und die teutsche nach namhaften Mustern. Dabei ist ihm Wahrheit des Ausdrucks kein leeres Wort im Ganzen der Situazion und bedingt durch sie. Mozart, Gluck und Spontini sind ihm Hauptvorbilder, und das rhythmisch Pikante der neuern französischen Oper findet er anerkennungswerth. Wir haben hier viel auf einmal, und gewiss das Vortrefflichste ausgesprochen, was eine Opernkomposizion verherrlichen kann. Aber alle diese theils wahrhaft musterhaften, theils lebhaft durchschlagenden Einzelnheiten so mit einander zu vereinigen, dass Eins das Andere nicht stört, nicht beeinträchtigt oder wohl gar aufhebt, und dass bei der Vereinigung dieser Gediegenheits- und Belobungs-Punkte noch dazu die eigene Selbständigkeit, die Freiheit und Ungezwungenheit des originellen Schaffens nicht gefährdet werde oder verloren gehe, das ist die ausserordentliche Schwierigkeit, die kaum in einer ersten Oper auch des Begabtesten vollkommen überwunden werden kann, am wenigsten von einem Teutschen. Das Letzte behaupten wir keineswegs, weil wir unserem Volke eine geringere Anlage für Opern als anderen Völkern zuschrieben: im Gegentheile dürfen wir es mit Stolz aussprechen, dass keine Nazion solche Opernmeisterwerke gediegenster Innigkeit und Geistesvollendung auf-

zuweisen hat, als die unsere. Man hat sich aber verwöhnt, von teutschen Dichtern fast jeder Art, in der Musik am auffallendsten, entweder zu verlangen, dass sie so locker und blos äusserlich unterhaltend sein sollen, als die meisten ausländischen und zwar gerade solche, die an der Mode sind, oder dass sie gleich den Gipfel der Meisterschaft in durchaus gediegenen Kunstwerken erreicht haben sollen. Am Liebsten wäre es den Leuten, wenn Einer gleich da anfinge, wo Mozart aufhörte; man will nicht das Werden und Wachsen, sondern nur das Sein und Vollendetsein, bei welcher fast unnatürlichen Härte gegen unsere Mitbürger, denn von Ausländern fordern wir dies nicht, ein nicht geringer Theil der Kunstjünger innerlich und ein noch weit grösserer innerlich und äusserlich zugleich verdirbt, weil ihnen die Lebensluft der Oeffentlichkeit und der erquickende Antheil der Nazion abgeschnitten wird. — Geht nun ein teutscher Kunstjünger endlich, weil er dem Drange nicht mehr widerstehen kann, an ein Opernwerk, so überbietet er sich gewöhnlich, wohl wissend, wie die Sachen stehen, und ergreift bald das Eine bald das Andere, nicht unbefangen genug in sich selbst, zu stark, wodurch das Ganze fast unausbleiblich jene Abrundung verliert, die es ausserdem erhalten haben würde. Zur Vollendung dessen, was er zu leisten vermöchte, gelangt er nur im allerseltensten Falle, weil es ihm von allen Seiten her recht geflissentlich schwer und sauer gemacht wird, bis Lust und Leben vergangen sind. U. s. w.

Unser Verfasser hat die neuen Wirkungsmittel bedeutend zusammengehalten, was ganz wohl gethan ist, sobald die Wahrheit der Situazion und der Karakterisirung nicht dabei leidet. Indem er sich hauptsächlich einer ungezwungen fliessenden Melodie befleissigte, wurde freilich auch der Wohlklang durch Streben nach Gefälligkeit öfter mehr spielend oder breit, als wahr und präzis. Das beweisen schon die oft wiederholten Versicherungen der Aeltesten: „Treu bis zum Tode folgen wir dir." Es wäre männlicher, dies höchstens zwei Male würdig und fest auszusprechen. Eine ähnliche Breite hat der Chor più vivo, dem wir auch eine einfach vollere Harmonie wünschten. Dergleichen, wo das melodiös Eingängliche zu stark ergriffen oder vielmehr zu leicht festgehalten wurde, findet sich in der Folge an verschiedenen Stellen wieder. Das kommt aber nicht aus des Verfassers Individualität, sondern es ist in sie gekommen, weil die Lebenserfahrung einige Klippen des Nichtgefallens zu weit umschiffte. In der zweiten Nummer, die trefflich rezitirt ist, malt die Fürstin in ihrer Gesangesrede an Diego (Bass) in den Worten: „Entreisse sie des Klosters heil'ger Stille" durch Lieblichkeit mehr die Nebensache, auf die wenig ankommt, und in ihrem Schlusse: „Dies ist mein Wille," hat sie mehr Gemüthliches als Fürstliches. Hörnerschall verkündet die Ankunft ihrer Söhne. Nach bewegter Arie Marsch aus der Ferne sich nähernd. Der Chor der Aeltesten empfängt die Fürsten mit ihren Kriegern, die zweistimmig singen und volksmässig, was durch neu stechende Ausweichungen beliebt gemacht wird. Diesen pikanten Wurf französischer Art, der etwas stark in der Folge hervorgehoben wird, wollen wir später besprechen. Der Wechselgesang beider Chöre wird erst im lebhafteren Tempo fühlbarer, immer jedoch einfach, nur durch Massengewalt und durch den modisch pikanten Schnellwechsel harmonischer Rückungen eingänglich gemacht. Für einen fremden Komponisten wäre die Szene trefflich, und die folgende No. 4 ist sehr theatralisch, auch die Preghiera, wo nur die Worte: „Sühne ihre schwere Schuld" für eine Fürstin zu naiv melodisch klingen. Kurz, nur einzelne Wendungen der schlicht melodischen Führung, die hier besonders lebhaft an Mozart erinnert, verrathen die Zeit der Epigonen; im Ganzen ist die Szene trefflich. — Der Hass der Brüder wird nicht gestillt und im leidenschaftlichen, stark umspielten und französisch deklamirenden Gesange erhitzt sich die Mutter bis zum Fluch. Ermahnungschor; Näherungs- und Vereinigungs-Duett der Brüder; allgemeiner Jubel, auch über die Nachricht, dass Don Cäsar's Geliebte gefunden und in der Stadt ist.

Im zweiten Akte No. 7 ergötzt Beatrice (Sopran) gleichfalls mehr durch melodische Annehmlichkeit als durch Situazionstreue. Die heftigen Modulazionen in der Mitte der Szene geben die beliebte Scheingewalt äusserer Erregung so verwundend, als es der Zeit gefällt, und der letzte Satz der Nummer, vom Hornsolo an bis zum Erscheinen des unerwarteten Don Cäsar, wird eine beifällige Aufnahme sichern. Ansprechend sind die folgenden Nummern, besonders effektuirt No. 9 durch die beiden genannten Mittel sehr theatralisch. In der grossen Szene Don Manuel's kontrastirt das Entzücken des Liebenden mit der Furcht seiner Krieger wegen Entführung der Braut aus heiligen Mauern nach Wunsch. Nicht minder theatralisch wird man es finden, dass diese Scheu nicht aushält, sondern sich bald in herzhaften Jubel über das Entzücken ihres Fürsten umwandelt. Das Terzett zwischen Isabella und den beiden Brüdern, das Geständniss ihrer Liebe und die frohen Segnungen der Mutter enthaltend; das Finale No. 13, worin Diego den Raub Beatricens meldet, geben Alles, was man fordert. Am tiefsten wird das Klagequartett greifen. Don Cäsar's Aufruf des Volks, der Mutter die geraubte Tochter wiederbringen zu helfen, bringt neue Bewegung. Alles in rauschenden Massen und harmonischen Würfen zu ansprechend leichten Melodieen.

Der dritte Akt beginnt sehr munter, denn Manuel's Getreue singen der Braut Heil, und Knaben und Mädchen bringen ihr Hochzeitsgeschenke. Alles lebhaft und stark instrumentirt. Diesen Chören folgt ein Ballet, das aber in der uns übersendeten Abschrift fehlt. No. 16 bringt den Streit der beiden Kriegermassen der Brüder, der heftig und schnell von Worten zu den Waffen braust, durch Manuel kurz und gut beseitigt. In seinen liebenden Sehnsuchtgesang No. 17, in sehr schlichten Melodieen, mischen sich trübe Ahnungen, nur in einigen zeitgemässen Ausweichungen angedeutet. Im Duette der Liebenden No. 18 hätten wir das Drängen Beatricen's zur Flucht lieber in die Melodie als in die Begleitung gelegt gesehen. Da sich aber der Gesang vom Andante moderato so immer mehr hebt, dergestalt dass das Letzte

den Sieg über das Erste gewinnt, so hat dies auf den theatralischen Effekt keinen nachtheiligen Einfluss. Don Cäsar kommt zur Umarmung der Liebenden (Finale). Von Eifersucht entbrannt, mordet er den Bruder. Die ganze Szene geht schnell vorüber, schnell bis zum Mutterfluch. Die Oper thut jederzeit wohl, wenn sie im Grässlichen nicht wühlt.

Auch der vierte Aufzug ist kurz. No. 20. Hinter der Szene singt ein Kirchenchor das Requiem ganz kurz. Auf der Szene der Katafalk, Beatrice daneben, zwischen dem Todtengesange ihre Wünsche nach Vereinigung mit dem Todten singend. No. 21. Cäsar naht in seinem Weh und hält Beatricen bittend zurück. Das Requiem klingt dazwischen. No. 22. Die Vorigen, Isabella und allgemeiner Chor. Cäsar, entschlossen, durch eigenen Tod den Brudermord zu rächen, bittet um Rücknahme des Mutterfluches. Isabella löst den Fluch, auch Beatrice vergibt. Beide flehen, sich selbst nicht zu opfern; er aber sühnt die Schuld im freien Tode. Das Requiem schliesst. Alles so rasch vorwärts, als es die Deutlichkeit nur gestattet und die Operntragik es wünschenswerth macht. Und so wird die Oper wirken, was sie soll, ein Kind der Zeit, das Beste liebend und erstrebend, so weit es die bevorzugten Hebel der Zeit gestatten.

Unter diese neuen Wirksamkeitsgewalten sind bekanntlich besonders jene harmonischen Würfe zu zählen, die freilich das Frappanteste, Einschneidendste und Unerhörteste bringen müssen, eben weil darin von keiner Verkettung, viel weniger von einem Wachsen aus einem Kern nach allen Seiten hin, sondern nur von einem gesetzlosen Aneinanderschleudern die Rede ist. Dass darin vorzüglich die Franzosen sich jetzt gefallen, ist bekannt, nicht minder, dass von einem nicht kleinen Theile der Hörer dergleichen Würfe für Originalien angestaunt *wurden*, nicht mehr werden, weil Jeder es äusserst leicht nachahmen kann und auf dem Theater es für nothwendig hält. Unser Verfasser hat sie auch nicht vernachlässigt. Sieht man diese modisch gewordenen Rückungen genau an, so bestehen sie grösstentheils aus übertrieben wiederholten Dreiklangsfolgen, aus irgend einem Durakkord unmittelbar in den Durdreiklang der grossen Unterterz, oder bald der grossen, bald der kleinen Oberterz, also z. B. aus Ddur in B-, oder aus Ddur bald in Fis-, bald in Fdur. Dies Alles noch, ohne auf Stellung der Intervalle auch nur das Mindeste zu geben, weil Querstände, Quinten, Oktaven u. s. w. für lächerliche Perücken angesehen werden. — Ein Streit darüber ist gar nicht mehr nöthig; die Sache hat sich im Leben erprobt und thut es noch. Was hat sie gewirkt? Aufgereiztheit der Menge, die immer Zügelloseres, immer Wilderes oder sogenannt Freieres fordert und keines Zieles froh ist. Wirkt es noch? Ja! man sagt: „Es ist nicht übel, aber es ist nichts Neues mehr!" Und dennoch sind diese und ähnliche Harmonieschleudern noch nicht so weit herunter, dass man den Spruch in Erinnerung bringen könnte: „Wo kein Gewinn zu hoffen ist, droht Verlust!" —

Und so können und wollen wir es unserm teutschen Opernsetzer in seinem ersten grössern Werke nicht im Geringsten verdenken, dass er sich dieses, noch nicht ohne alle Gefahr völlig wegzuwerfenden Hebels der Zeit auch bedient hat. Nur seltener hätten wir es gewünscht; am wenigsten in sanften Sätzen.

Es gibt aber für einen teutschen Opernkomponisten, dessen Name nicht bereits durch andere durchgreifende Werke die feindlichen Vorurtheile geschlagen und die freundlichen für sich gewonnen hat, nur drei Wege: Er muss sich völlig in das beliebt Zeitgeltende hineinarbeiten und das Fremde in aller Lockerheit und äusserlichem Schein modischer Unterhaltung sich zum Eigenthum machen. Dass dies der Teutsche vermag, hat er von je nicht selten bewiesen; er lernt leicht in allen Sätteln reiten. Aber es will es nicht Jeder, denn alle Selbständigkeit geht dabei verloren und das Teutschthümliche mit, indem es sich demüthig einem Fremden unterwirft. Diesen Weg hat auch unser Verfasser nicht eingeschlagen. Der zweite Weg ist der gerade entgegengesetzte: Er muss mit genau erwogener Kenntniss, einig in sich selbst, entflammt von einem selbstgewonnenen Ideal, einzig angefeuert vom Verlangen, das ihm Höchste im treuesten Ringen nach Wahrheit und Schönheit klar und würdig zu erreichen, weder rechts noch links blickend, nur das Edelste und Reinste *seiner* tiefsten Natur in die Erscheinung stellen. Das ist jetzt der Weg, wo man auf tüchtige Fiasco's gefasst sein muss, die man mit Lust des Selbstbewusstseins kräftig ertragen und nach welcher man mit ungebeugtem Eifer und ungekränkter, heller Liebe zum Schönsten heiter fort und vorwärts ringen muss. Diese Kraft ist selten, weil sie öfter, endlich doch geknickt, unter unbekanntem Steine schlummert, als dass ein gutes Glück sie in den Glanz des Tages hebt. Was Wunder, wenn dieser Weg schmal befunden wird! Der dritte liegt mitten zwischen beiden, und für den Anfang dürfte er wohl der beste sein. Und diesen hat der Verfasser dieser Opernmusik eingeschlagen, erfahren, zweckmässig, löblich, ohne sich selbst und ohne die Zeit und ihre Anforderungen zu verleugnen. Daher hat er auch bei den Aufführungen in der Heimath Freude am Werke erlebt und wird sie auch wohl an andern Orten daran erleben. Das Werk wird, wie wir vernehmen, bald von auswärtigen teutschen Bühnen vor Augen und Ohren des Publikums gebracht, damit an ihm Schiller's Einleitungswort zu seiner Braut von Messina sich erprobe: „Ein poetisches Werk muss sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen."

Aus diesem Grunde wünschen wir auch dem Verfasser und allen teutschen Opernkomponisten erstlich: auf vaterländischen Bühnen ihrer Werke *Aufführung*, zweitens: gute Aufführung, und drittens: viel Aufführung. Das Uebrige gibt sich dann von selbst. Hätten wir auch noch Manches über das Wesen der tragischen Oper überhaupt zu sagen, was vielleicht im Allgemeinen und namentlich mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Operngeschmackes unserer Zeit zuträglich werden könnte, so steht eine solche Abhandlung doch besser für sich allein, als im Gefolge der Anzeige eines Werkes, dem wir Beachtung und glückliche Einführungsverhält-

nisse wünschen, auf welche bei Opern in der Regel noch mehr, als bei andern Veröffentlichungen ankommt.

D e r E r l ö s e r.

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt von *Eduard Sobolewski*. Klavierauszug von *Bertha Sobolewska*, geb. *Dorn*. In Commission bei Frdr. Hofmeister in Leipzig. Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Als wir im vorigen Jahre über dieses Verfassers Oratorium: „Johannes der Täufer" berichteten, setzten wir am Ende unserer Besprechung S. 829 die Auffassungs- und Darstellungsweise dieses Komponisten sorgfältig aus einander. Dürfen wir uns jetzt auch auf das Gesagte mit Recht berufen, da der Tonsetzer im Hauptsächlichsten seines neu erschienenen Werkes sich treu geblieben ist, so sind wir doch verbunden, unsern Lesern einen kurzen Ueberblick vom Ganzen zu geben.

Das neue Oratorium zerfällt abermals in zwei Abtheilungen verschiedenen Inhalts. Die erste Abtheilung bringt „*Die Verkündigung*," deren Ouverture uns etwas zu gedehnt erscheint. Der erste Gesang, Quartett, Canone doppio, begrüsst die Holdselige kurz und ohne viel Instrumentalschmuck. No. 3. Chor: „O selig bist du, die du geglaubet hast," fünfstimmig, mit eingewebtem Sologesange, der Eingangssatz schlicht und anmuthig, der folgende imitatorisch, ohne Länge, was zugleich von allen Nummern gilt. No. 4. Sopran-Arioso: „Meine Seele erhebet den Herrn," an Händel's Zeit und Art erinnernd. No. 5. Chor: „Das Geheimniss des Herrn ist unter denen, die ihn fürchten," wirksam und leicht fasslich. Die Taktrückung in der dritten Klammer hätte leicht bequemer für die Sänger bezeichnet werden können. Das auf jenen $^{12}/_8$-Satz folgende Adagio $^4/_4$, mit Fuga per moto contrario überschrieben, ist nur ein in genannter Weise fugenartiger Satz in freier Durchführung, wie sie der Verfasser in der Regel begünstigt. Dass dies für unsere Zeit das Wirksame nicht hindert, ist kaum zu erwähnen nöthig.

Die zweite Abtheilung heisst: „*Die heilige Nacht*." Hirtenknaben und Hirten singen im antiphonischen Doppelchor: „Gelobet seist du, Herr! die Erde ist voll deiner Güte," Lento, $^4/_2$, H dur, imitatorisch, wie in der Regel; im più mosso, $^4/_4$, stark modulatorisch, das Fugirte im Andante assai erneuend. Gewiss wirksam. Ob aber den Hirten das einfacher Gehaltene nicht angemessener wäre, ob dadurch das Ganze in wesentlich karakteristischer Verschiedenheit nicht noch mehr gewonnen haben würde? — Im Alt-Arioso singt der Engel: „Fürchtet euch nicht" u. s. w. Der Komponist hat die Feierlichkeit der Verkündigung in seltsame Harmonieenverbindung gelegt; wir würden sie lieber im Melodischen und Rhythmischen ausgedrückt sehen, nicht allein weil sie dadurch eingänglicher und allgemeiner geniessbar würde, sondern auch weil sich im Letzten eine tiefere Erfindsamkeit und ein frischeres Leben des Gefühls offenbart. No. 8. Choralartiger Doppelchor der Engel und der Hirten: „Ehre sei Gott in der Höhe" — ein kurzer Wechselgesang. No. 9. Hirtenknaben und Hirten: „Lasst uns gehen nach Bethlehem," stark fugenhaft in beschriebener Weise. No. 10. Schlichtes Sopran-Rezitativ: „Und sie kamen eilend" u. s. f. Daran wird unmittelbar Simeon gereiht, Tenor, No. 11: „Herr, meine Augen haben deinen Heiland gesehen." Alle solche Solosätze sind Arioso gehalten, nicht in hergebrachter Arienform, die auch in Oratorien nicht selten ihr Missliches hat. Desto mehr muss das Quartett No. 11 (*b.*) von dem Uebrigen sich unterscheiden, da es weit reicher, als alles Vorhergegangene, verziert ist, als ob es sich gegen den Schluss hin in Schnelle zur Erfüllung der Freude wenden sollte und wollte. Dass das Imitatorische dabei nicht fehlt, liegt in der Wesenheit des Ganzen, das sonst ohne dieses aller Einheit entbehren und einen völlig fremdartigen Styl einmengen würde, ein Fehler, der hier nicht vorgefallen ist. Dazu ist der Text eigen gewählt: „Der ist mein Hirte! und soll allen meinen Willen vollenden, dass man sage zu Jerusalem: Sei gebauet! und zum Tempel: Sei gegründet!" So wie der althistorische Sinn des Textes in einem prophetischen für die Erhebung eines neuen Zion umgedeutet worden, so umschliesst auch in der Musik das Altimitatorische der Schmuck des Neuen, wenn nicht in erhöheter Kraft, doch in einem gefälligeren Reiz. Schlusschor No. 12: „Jauchzet, ihr Himmel! Denn der Herr hat es gesagt!" ist sehr lebhaft, ohne die beschriebene fugenhafte Fortführung zu ändern.

Das Ganze ist auf 32 Seiten vollendet und hat in seiner Kürze, am Meisten durch die aphoristische Zusammenstellung des Textes und durch die Verschmelzung alter und neuer Form in der Musik, etwas Eigenthümliches, dessen Wirksamkeit jeder Gesangverein durch eigene Versuche zu erproben hat, da sich diese Art Geist unter allen am Wenigsten weder genau zeichnen noch malen lässt. Die Ausführung selbst wird leichter fallen, als jene des zuerst erschienenen Oratoriums.

Die liturgischen Chöre der Agende in den königlich preussischen Landen.

Seit Einführung der neuen Agende in dem Königreiche Preussen ist schon so oft *für* und *gegen* dieselbe gesprochen und geschrieben worden, dass Einsender fast schüchtern es wagt, diesen Gegenstand noch einmal zu berühren. Amtliche Erfahrungen jedoch haben ihm die öffentliche Darlegung nachstehender Frage zur Gewissenssache gemacht:

„*Ist es zweckmässiger, die lit. Chöre und Respons. von der ganzen Gemeinde mit sanfter Orgelbegleitung oder vom Chore a l l e i n vortragen zu lassen?*"

Der Zweck, welchen unser hochverehrter, frommer König bei Einführung der neuen Agende vor Augen hatte, war ohne Zweifel der: *Einheit* und *gleichmässige Form* in den liturgischen Theil des evangelischen Gottesdienstes seiner Lande zu bringen.

Wird aber dieser schöne Zweck erreicht durch die Art und Weise, wie die lit. Gesänge ausgeführt werden?

Indem man an dem einem Orte die sogenannte grosse Liturgie gebraucht, bedient man sich an dem andern der abgekürzten (die oft noch willkürlich verkürzter wird); indem man hier sich blos an die zuerst vorgeschriebenen Chöre und Responsorien hält, schiebt man am andern Ort beliebig komponirte Bibelsprüche ein; indem man hier diese Chöre vierstimmig hört, vernimmt man sie dort ein-, zwei- und dreistimmig; da spielt im kleinen Dörfchen der Schullehrer die Melodie auf der Orgel, wohl gar auf der Violine mit, im andern singt die Gemeinde dazu. Das kann man doch wohl nicht *Einheit, gleiche Form* nennen? *) Diese, glaube ich, kann nur dadurch erzielt werden, dass diese Chöre und Responsorien, unter Leitung der Orgel, nach der ersten feststehenden Komposizion von der Gemeinde abgesungen werden, worauf auch Rücksicht genommen zu sein scheint, indem sie leicht und fasslich, ohne künstliche Tonverbindungen und schwere Tonfälle mehr choralmässig, also dem Bedürfniss und den Fähigkeiten der grossen Menge angemessen, gesetzt sind. Die Gemeinde singt dann die Melodie, so wie sie die Melodie des Chorals singt, und die Orgel gibt, wie beim Choral, der Melodie noch die Harmonie bei.

Da fast in jeder Kirche, auch in der kleinsten, eine Orgel sich befindet, würde dieses Verfahren überall anwendbar sein.

Sehen wir auf den einfachen Nutzen, den diese Vortragsart nothwendig haben wird, so, glaube ich, liegt die Zweckmässigkeit derselben ausser allem Zweifel.

Wer jemals Gelegenheit hatte, in manchem kleinen Dörfchen den von wenigen Schulknaben ausgeführten Gesang dieser Responsorien zu hören, wird wohl das Ohr- und Herzzerreissende desselben empfunden haben. Ja, in grösseren Dörfern, selbst in Städten, dürfte diese traurige Erfahrung täglich zu machen sein. In Städten, wo noch Chöre sich erhalten haben, ist man nicht bei der ersten Form der Gesänge stehen geblieben, man hat immer mehr kunstvoll komponirte biblische Sprüche, verbunden mit allen Feinheiten des Vortrags, eingeschoben, und die Sache ist dadurch immer verschiedener und bunter, ist zu einer *musikalischen Unterhaltung* geworden, oder man hat diese künstlichen Gesänge wohl auch als gutes Mittel benutzt, um *mehr Zuhörer in die Kirche zu locken.* —

Was gewinnt aber die Gemeinde hinsichtlich der Erbauung und Erhebung dabei? Sie nimmt diese künstlichen Gesänge als Ohrenkitzel, als musikalische Unterhaltung, denkt sich weiter nichts dabei —, versteht meist in grossen Kirchen nicht einmal den Text, weil sie ihn nicht nachlesen kann, sondern ergötzt sich blos an den Tönen, wie in einem Konzert.

Alte, Betagte klagen dagegen, dass durch die eingeschobenen neuen Gesänge das lange *Stehen* beim Verlesen der Agende ihnen beschwerlich und lästig werde. Um dem auszuweichen, kommen sie später zur Kirche, wenn die Agende bald oder ganz zu Ende ist.

*) Es fragt sich nur, ob volle Einheit in solchen Dingen nothwendig ist. *Die Redaktion.*

Beherzigt man nun alle eben angeführten Punkte und prüft sie unparteiisch, so müsste man, sollte ich glauben, zu dem allgemeinen Entschluss kommen:

„um die Gemeinde geistthätiger beim Verlesen der Agende zu machen, sie an den Gesängen, auf oben erwähnte Art, Theil nehmen zu lassen.“

Dies müsste der Gemeinde natürlich vorher von der Kanzel vermeldet und ihr die Erlaubniss, mitsingen zu dürfen, angekündigt werden, weil sie es ohne dieses und ohne Orgelbegleitung nicht wagen wird, es auch nicht vermöchte. Uebrigens ist auch von den höchsten geistlichen Behörden die Orgelbegleitung zu den liturgischen Gesängen nachgelassen und erlaubt, weil man sich von der *nicht allgemein möglichen* Ausführung durch blosen Gesang überzeugte. Selbst in grösseren Städten singt schon hie und da die Gemeinde die feststehenden Responsorien, begleitet von der Orgel, mit, und nimmt dadurch wärmeren Antheil an der Agende, indem ihre Aufmerksamkeit durch das Einfallen der Responsorien gefesselt wird, und es ist unbestreitbar, dass dadurch die Andacht mehr befördert und gehoben worden ist.

M.......g. *W. S—r.*

Erminia Frezzolini-Poggi.

(Biographie nach dem Französischen.)

Diese Sängerin, welche trotz ihrer Jugend als eine der ersten italienischen Künstlerinnen angesehen und bereits als ein Ersatz für die Pasta und Malibran verkündet wird, wurde geboren im Jahr 1819 zu Orvieto im Kirchenstaate. Ihr Vater, der noch jetzt berühmte Buffo Frezzolini, unterrichtete sie zuerst selbst auf dem Pianoforte; dann studirte sie bei dem bekannten Florentiner Professor Nencini Kontrapunkt, und zwar auf eine so gründliche Weise, wie man es unter heutigen Sängern nur sehr selten finden wird. Ihre ersten Gesangübungen machte sie bei dem alten Ronconi, dem Vater des jetzt so berühmten Sängers Ronconi; hier legte sie den Grund ihrer ganzen künstlerischen Tendenz, in deren Folge sie jetzt an der Spitze der neu-italienischen Sängerpartei steht, welche einen ausdrucksvolleren dramatischen Gesang herbeizuführen und an die Stelle bloser Kunstfertigkeit karaktervolle Wahrheit zu setzen sich bemüht. — Zufällig hörte Marie Malibran die junge Erminia singen, und überrascht von diesem Talente, bewirkte sie es, dass ihr Bruder Manuel Garcia sich der angehenden Sängerin annahm und ihr seinen unschätzbaren Unterricht ertheilte. In den Jahren 1836 und 1837 genoss sie Tacchinardi's Unterweisung und machte nebenbei Studien in der lyrischen Deklamazion bei den Florentiner Professoren Morrochesi und Martolini.

Im Karneval 1837 und 1838 betrat sie zum ersten Male die Bühne, und zwar in Bellini's Beatrice di Tenda auf dem Teatro Cocomero zu Florenz. Der Erfolg war höchst glänzend, und alle Kunstverständige waren darüber einverstanden, dass hier ein Stern erster Grösse am italienischen Theaterhimmel aufgehe. Bald nachher trat sie an derselben Bühne in der eigens für sie ge-

schriebenen Oper Maria Visconti auf, und feierte von nun an in den Städten Siena, Ferrara, Pisa, Reggio, Perugia, Bologna, Brescia, Turin, Mailand eine Reihe von Triumphen. Auch in Wien war sie mit der Merelli'schen Sängergesellschaft aus Mailand. In weniger als drei Jahren sind für die kaum zweiundzwanzigjährige Sängerin bereits *fünf* Opern geschrieben worden.

Ihre Stimme ist ein ganz eigentlicher Sopran, von reinem, klangvollem Ton, glänzend und zart. Ihre Stärke ist bedeutend, obwohl nicht übermässig; der Umfang vom eingestrichenen *c* bis zum dreigestrichenen *d*, die Tiefe leicht ansprechend, die Mitte kräftig und ausdrucksvoll, die hohen Töne von *f* an von wunderbarer Pracht und Reinheit; die ganze Stimme dringt tief in's Herz. Jene allseitige Gewandtheit im Gesange, wie sie den Höhepunkt der komischen Oper bildet, hat die Frezzolini eigentlich nicht, allein ihre Fertigkeit in allen Passagen und Verzierungen jeder Art ist vollkommen. Nicht minder trefflich und karaktervoll ist ihr Spiel. Rechnet man dazu ein edles schönes Gesicht, des Ausdruckes der verschiedensten Leidenschaften fähig, einen schlanken Wuchs, Grazie und Anmuth in allen Bewegungen — so wird man es erklärlich finden, wenn die Italiener und die Wiener von ihr entzückt sind. Noch kürzlich erklärte der Dichter des Buches zur Oper Beatrice di Tenda, der bekannte Felice Romani, dass die Frezzolini dieser Rolle ganz neue Schönheiten verliehen habe, die er nicht geahnet hätte.

Jetzt singt die Frezzolini bekanntlich in Wien; für die Sommermesse ist sie nach Sinigaglia, für den Herbst nach Modena (zur Einweihung des dasigen neuen Theaters) engagirt; den Karneval 1842 wird sie in Mailand, den Herbst darauf in Triest, und den folgenden Winter wieder in Mailand singen. Man sieht, wie die italienischen Impresare das Talent zu schätzen wissen.

Vor Kurzem hat sich Erminia Frezzolini zu Mailand mit dem ausgezeichneten Tenor Antonio Poggi vermählt. Er ist des Ruhmes seiner jungen Gattin würdig, und kaum dürfte es etwas Vollendeteres geben, als ein von diesen Beiden ausgeführtes Duo *).

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch - Venezianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Sind auch die schönen Zeiten der Scala im heutigen „Reiche der Musik ohne Musik" fast gänzlich dahin, so hatte der vorige Karneval wenigstens einen bedeutenden Aufwand an Hauptsängern und die Cerrito aufzuweisen. Man engagirte vier Prime Donne: Eugenia Tadolini, Erminia Frezzolini, Luigia Abbadia, Angiolina De Rieux. Die Tadolini hat in dieser Stagione ungemein gewonnen und schwang sich beinahe zur Prima Donna ersten Ranges auf. Die Frezzolini, welche in der Faste wirkte, stieg plötzlich in höhere Region als leuchtende Rakete auf. Die Französin Abbadie erwarb sich bereits vorigen Herbst die Gunst des hiesigen Publikums, und die andere Französin De Rieux kam wenigstens als etwas Kostbares aus Paris hier an. Tenore waren: der Riese Domenico Donzelli, der — einst — wackere Francesco Pedrazzi und Andrea Castellan. Bassisten: der Römer Filippo Coletti, der sich in Lissabon viele Ehre erwarb und in London mit Tamburini wetteiferte; Natale Constantini. Buffo: Agostino Rovere. Hierzu noch die berühmte Tänzerin Cerrito. Welch eine andere Stadt in Italien konnte diese Stagione einen solchen Aufwand wie die Scala aufweisen?

Wie gewöhnlich wurde am Stephanstage das Theater eröffnet, und zwar mit Mercadante's Bravo, bekanntlich vor zwei Jahren hier für Donzelli komponirt, der auch jetzt seine Titelrolle meisterhaft gab. Da aber die noch junge, besonders für die Scala schwache Künstlerin De Rieux die Rolle der Teodora, also der Mutter der Violetta (Tadolini), machte, so ging alle Wirkung um so mehr verloren, als sie dabei mit ihrer wenig löblichen Leistung den Vergleich mit der Schoberlechner aushalten musste. Die Tadolini und Castellan wurden auch diesmal wie vor zwei Jahren stark applaudirt; Herr Constantini ging mit. Nach drei Vorstellungen des Bravo gab man Donizetti's Torquato Tasso als Debüt des Bassisten Coletti mit der Abbadia, Pedrazzi und Rovere. Bei allem vorhergegangenen und nachherigen Posaunenruf auswärtiger und hiesiger Blätter entsprach Coletti nicht ganz der Erwartung des hiesigen Publikums. Indessen seine schöne Theaterfigur, männliche, runde, nicht sehr angenehme Bassstimme und gute Gesangschule stempeln ihn zum guten Sänger, dem nur etwas mehr Leben zu wünschen wäre. Pedrazzi hat in dieser Oper eine unbedeutende Rolle, die begünstigte Abbadia konnte auch nicht Wunder wirken, und so oft der Torquato gegeben wurde, war das Theater leer. Am 19. Januar wurde die dritte und zweite Donizetti'sche Oper Fausta mit der Tadolini, Donzelli (anstatt Pedrazzi) und Coletti, und mit zwei aus andern Donizetti'schen Opern eingelegten Stücken (darunter eine verwichenen Sommer eigens von Donizetti für Donzelli zu Bergamo komponirte Arie). Wiewohl die Musik dieser hier schon bekannten Oper wenig anzog, so erregte die Tadolini darin mit ihrem frischen, starken, umfangsreichen, geläufigen schönen Sopran besonderes Aufsehen: sie hat einen bedeutenden Sprung vorwärts in die Vortrefflichkeit gethan, ist auf einmal eine grosse Sängerin und, was zum Erstaunen ist, auch eine weit bessere Schauspielerin geworden. Ricci's Scaramuccia, der hier ursprünglich, und auch nachher stets gefiel, machte diesmal wenig Glück. Wohl verdient die Tadolini auch als Sandrina und Rovere als Tommaso alles Lob, aber der fertige Pedrazzi als Lelio! die in der Rolle des Pontigny als Mann gekleidete Engländerin Shaw mit keiner guten Aussprache! .... Herrn Aspa's Due Savojardi,

*) Man vergleiche mit dieser französischen Zusammenstellung unsere italienischen Nachrichten über diese Sängerin und ihre Vermählung. Der Vergleich wird anziehend sein und manche Bemerkung veranlassen. *Die Redakzion.*

in welcher Oper bekanntlich des Balletmeisters Taglioni beide Töchter vor wenigen Jahren zum ersten Mal die Bühne auf dem Teatro Fondo zu Neapel mit Beifall betraten, wurde hier am 16. Februar zum ersten und letzten Mal gegeben, ja man liess sie nicht einmal endigen. Die beliebte Abbadia machte darin keine vortheilhafte Figur, die Shaw am Allerwenigsten, Pedrazzi ut supra, Constantini zitterte mit seiner schreienden Stimme, und die Musik selbst wurde, vielleicht gar zu streng, für abscheulich (!) erklärt. Mit der Faste kam die Frezzolini aus Turin hier an, und trat sogleich in ihrer allerliebsten Beatrice di Tenda des unsterblichen Bellini auf; der Beifall war stürmisch, besonders wenn sie schrie; ob sie aber mit diesem sichtlich angestrengten Singen und Schreien noch einige Jahre aushalten kann? .... Herrn *Nicolai's* neue Oper *Il Proscritto* wurde um die Hälfte März ein einziges Mal gegeben, woraus zu ersehen ist, dass es diesem Komponisten diesen Karneval in Venedig, Genua und zu Mailand arg gegangen ist. Noch hörte man am 19. März eine neue und erste Oper *Consalvo* betitelt, vom Maestro *Giovanni Bajetti*, zum Vortheile des Pio Instituto Teatrale. Dieser Maestro ist bei der Scala angestellt, und hat ein alltägliches Brot, was er auf diesem Theater täglich geniesst, geliefert. — Rekapitulazion: der ganze Operngenuss der Scala kann demnach im Karneval und in der Faste mit folgender Formel ausgedrückt werden:

Fausta = Tadolini,
Bravo = Donzelli,
Beatrice = Frezzolini.

(Teatro Re.) Die allenthalben verwahrloste und verfolgte Opera buffa flüchtete sich in diesen kleinen niedlichen Tempel, um ihre Rechte zu behaupten. Ihre vorzüglichen Priester waren: der von hier gebürtige Buffo Carlo Cambiaggio, der brave Bassist Luigi Rinaldini, die beiden Prime Donne Geltrude Bertolotti (aus Bologna und Schülerin ihres Vaters, betrat zum ersten Mal die Bühne), die auf den italienischen Bühnen bereits italienisirte Französin Anaide Castellan, nebst dem Tenor Alberto Bozzetti. Zur ersten Oper gab man Ricci's Chi dura vince, die bei ihrem Entstehen in Rom weit mehr Glück als in der Folge machte, seit Kurzem aber mit ihren brillanten Walzern und Galopps weniger missfällt. Auf diesem Theater gefiel sie auch der guten Aufführung wegen. Cambiaggio ist darin ganz zu Hause. Nach ihm kommt die Bertolotti an die Reihe, die sich als Anfängerin mit ihrem schönen Sopran und vorzüglichen Gesange weit übertrifft; Beide fanden den meisten Beifall, der auch Rinaldini, besonders in einem Duette mit Cambiaggio reichlich gezollt wurde. Der Tenor wirkte mit seiner Rolle minder zum Gelingen des Ganzen. Um die Hälfte Januars gab man den Barbiere di Siviglia. Rinaldini = Figaro, Cambiaggio = Don Bartolo, Castellan = Rosina, Luigi Tommasoni = Conte d'Almaviva. Diese weit und breit bekannte Opera classicissima, wie sie ein italienischer Journalfabrikant nennt, wurde von den beiden Erstern gut, von den beiden Letztern mittelmässig gegeben. Die hübsche Castellan hat einen ziemlich umfangsreichen und geläufigen Mezzosopran, weiss aber bis jetzt ihre Künstlergaben nicht gehörig zu benutzen. Tommasoni eignet sich mehr zum Serio, zum brillanten Sänger taugt er wenig. Rinaldini und Cambiaggio, Ersterer mit seiner schönen, runden Stimme, und Letzterer, als noch zu den guten Zeiten gehöriger Buffo, waren hier am rechten Orte. Den 2. Februar *La Cantante*, neue Opera buffa von einem ganz neuen Maestro, Namens *Gualtiero Sanelli* aus Parma, machte Anfangs ziemlich Lärm, gefiel im Ganzen, lässt sich kaum einmal hören, und hat weder Neues noch Besonderes aufzuweisen. Cambiaggio erkrankte gleich nach der ersten Vorstellung, und sang kaum zwei- oder dreimal mehr in der Stagione. Im Elisir d'amore hat der einst zu vielen Hoffnungen berechtigende Tenor Paganini leider dieselben nicht bestätigt. Bassist und Buffo Bruscoli, der im Elisir und in der Cantante sang, ist ein brauchbares Subjekt. Die ganze Stagione, die überhaupt Unpässlichkeiten und anderer Ursachen wegen mit fünf Tenoren wechselte, beschenkte noch die Zuhörer in den letzten drei Tagen mit einer andern, von Herrn *Mazzuccato*, Gesanglehrer am Mailänder Konservatorium, komponirten neuen Oper: *I due Sergenti* betitelt. Es ist besser, von dieser Musik, die Freunde in der ersten Vorstellung stark applaudirten, zu schweigen.

Benannte Prima Donna *Castellan*, nebst der Prima Donna *Amalia Ricci*, dem Tenor *Gianpietro*, Bassisten *Tommasi*, sammt Herrn *Sanelli* als Musikdirektor, wurden von einem hiesigen Theatersensale für die italienische Oper nach Mexico engagirt.

Die *Frezzolini* hat dieser Tage zu Mailand den Tenor *Poggi* geheirathet, der wie man sagt mehr als 100,000 Augsb. Gulden reich sein soll. Beide zusammen können gar viel gewinnen. Der Buffo Frezzolini, Vater der Sängerin — sagt man — hat sie dem Tenor Poggi um 40,000 Franken abgetreten, oder, wie böse Zungen sagen, verkauft.

Die privilegirte Mailänder Zeitung vom 26. März hat aus der Reputatissima Gazzetta Musicale Universale di Lipsia, wie sie dieselbe nennt, den Bericht über die italienische Uebersetzung und neue Bearbeitung von Mozart's Entführung aus dem Serail, wie auch den Bericht über Herrn Gambale's Riforma Musicale in einem Appendix bekannt gemacht.

Die von den französischen musikalischen Zeitschriften ausposaunte glänzende Aufnahme der Dem. *Rossi* im vorigen Herbst auf der Scala, wurde zuletzt von ihnen selbst als ungegründet angezeigt. In der France Musicale, No. 49, vom 5. Dezember 1840, S. 435, heisst es unter Anderm: „*On a beaucoup exagéré le succès de Mlle. Rossi, elle rentre à Paris, médiocrement satisfait de son apparition sur la scène de la Scala etc.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte Violin-Virtuos *Joseph Franco Mendes* zu Paris ist zum Kammermusikus (Violon Solo honoraire) des Königs von Holland ernannt worden.

Am 25. Mai gab *Liszt* im Pariser Konservatorium der Musik ein glänzendes Konzert zum Besten des *Beethoven*'schen *Denkmals*, worin nur Musikstücke von Beethoven aufgeführt wurden, und zwar folgende: Ouverture, Op. 124, zum ersten Mal in Paris aufgeführt; — Konzert in E moll (? wahrscheinlich C moll), gespielt von Liszt; — Gedicht von Deschamps zu Ehren Beethoven's, deklamirt von dem Schauspieler Geffroy (?); — Adelaide, für's Pianoforte übertragen von Liszt; — Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, vorgetragen von Liszt und Massart; — Pastoralsinfonie (unter Leitung des Herrn Hektor Berlioz). — Der Beifall war ungeheuer. Liszt musste auf allgemeines Verlangen noch seine Fantasie über Themen aus Robert dem Teufel vortragen.

Unter den musikalischen Lehranstalten zu Paris wird besonders die des Herrn *Gase* gerühmt. Sie gab jüngst ein öffentliches Konzert, worin die Zöglinge Bedeutendes leisteten. Namentlich fand ein junger Belgier, Namens Solvay, durch sein ausgezeichnetes Pianofortespiel den grössten Beifall.

Dem Direktor des italienischen Theaters zu Paris, Herrn Dormoy, ist ein neues Privilegium auf neun Jahre ertheilt worden, jedoch ohne Unterstützung aus Staatsmitteln. Die Vorstellungen sollen im Theatre Ventadour stattfinden. Man bezweifelt, ob sich die Anstalt auf diese Weise wird behaupten können.

Der Herzog und die Herzogin von Orleans gaben jüngst zu Chantilly bei Paris eine Reihe glänzender Feste, darunter ein höchst interessantes musikalisches Fest, ein Konzert auf dem Wasser, des Abends bei Fackelbeleuchtung. Drei Barken waren dazu eingerichtet; in der ersten befanden sich, auf terrassenförmig über einander emporsteigenden Erhöhungen, vierzig Harmonie-Musiker unter der Leitung des Herrn Barizel; die zweite, in einen prachtvollen Salon umgewandelt, enthielt fünfzehn Sänger, an ihrer Spitze Herr Ferdinand Prévot; die dritte stellte eine mit Blumen und Lampen reich gezierte Insel dar und enthielt zwölf Damen von der Oper und dem Konservatorium. Unter den aufgeführten Musikstücken befand sich u. a. der Jägerchor aus Weber's Euryanthe, und der Meermädchenchor (!) aus Oberon. Herr Halevy hatte das Ganze geleitet. Der Eindruck soll zauberisch gewesen sein.

Ein musikalischer Verein, der zu Paris unter dem Namen „Société académique des enfants d'Apollon" seit 1741 besteht und im Laufe dieses Säkulums die bedeutendsten dortigen Tonkünstler und Kunstliebhaber zu seinen Mitgliedern zählte (z. B. Piccini, Sacchini, Méhul, Rousseau, Grétry, Lacepède, Girodet, Lesueur u. A.), feierte sein 100jähriges Bestehen durch ein öffentliches Konzert. Die Hauptstücke darin waren eine Sinfonie von Haydn, ein Klavierkonzert, H moll, von Hummel (gespielt von Herrn v. Kontski), und ein Violinkonzert von Viotti (Herr Cavillon); ausserdem Gesangstücke von Grétry, Méhul, Sacchini u. A.

In London starb am 4. Mai die bekannte Violinvirtuosin *Elisabeth Filipowicz*, eine Schülerin Spohr's.

Ankündigungen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juli. № 28. 1841.

Uebersicht
der vom ersten April bis zum Johannisfeste herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Es ist für reine Instrumentalmusik jetzt eine dürre Zeit, die aus dem harten Boden nichts von Bedeutung hervorbrechen lässt. Zwar haben wir in diesen drei Monaten zwei *Sinfonieen* in Partitur erhalten, wofür wir sehr dankbar sind: eine von Mozart (bei Breitkopf und Härtel) No. 12, die wir, als schon besprochen, hier mit namhaft machen müssen, ob sie gleich in den musikalisch-literarischen Monatsberichten bis jetzt noch fehlt und also erst in folgender Nummer derselben genannt werden wird; eine von J. Haydn (bei Bote und Bock) No. 5 in G. Allein neue Werke der Art haben sich in diesem Vierteljahre eben so wenig als im vorigen sehen lassen. Mit den *Ouverturen* geht es nicht viel besser. Die wichtigste, die uns in Partitur (bei Schlesinger) mitgetheilt wurde, ist die älteste, von unserm Mozart zur „Entführung," gleichfalls schon angezeigt; dann eine des entschlafenen *Frdr. Kuhlau* zu „Elverhoi," Op. 100 (bei Peters); die einzige ziemlich neue ist von *Auber* zur Oper „Zanetta" (Schott). — Für *Harmoniemusik* wurden 7 Hefte theils arrangirt theils komponirt, meist Kleinigkeiten. *Tänze*, in denen diesmal *Lanner* herrscht, sind in 10 Heften, grösstentheils für kleines Orchester, geliefert worden. Zusammen 22 Ausgaben.

Für Violine

haben diese drei Monate gerade so reichlich als die vorigen gesorgt; wir haben abermals 36 neue Ausgaben erhalten. Die namhaftesten sind: von *Ch. de Beriot*, Second concertino, Oeuv. 32, in 3 Ausgaben, mit Orchester, mit Quartett und Pianoforte (Schott); von *J. Haydn*, neue Partiturausgabe der Quartetten No. 15 und 16 (Trautwein); von *F. W. Kalliwoda*, Romanze und Rondo, mit Orchester, Op. 107 (Peters); von *Aless. Rolla*, 6 Solfeggi und 6 Studii progressivi con Acc. d'altro Violino, Parte I e II (Ricordi); von *Ludw. Pape*, zweites Quartett, Op. 10 (Hofmeister); *H. W. Ernst*, II Morceaux de Salon av. acc. de Pianoforte, Oe. 13, Cah. 1 et 2 (Meyer). — Beigesteuert haben noch *J. Artot*, *C. Böhmer*, *F. Mazas*, *M. Schön*, *Th. Täglichsbeck* u. s. w. Tänze und methodische Uebungen fehlen nicht ganz.

Für Violoncell

wurden zwar nur 8 Nummern gedruckt, allein die meisten von namhaften und beliebten Komponisten. *J. J. F. Dotzauer* gab 6 Romanzen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 162 (Hofmeister); *Aug. Franchomme* Adagio et Bolero, mit Orchester und Pianoforte, Op. 21 (ebendaselbst); *F. A. Kummer* 10 Etudes mélodiques mit Begleitung eines zweiten Violoncells, Op. 57 (Paul); *B. Romberg* Nocturne mit Quartett oder Pianoforte, aus seinem dritten Werke gezogen (Nagel); und *Ch. Schuberth* 6 Konzert-Capricen, Op. 4 (Schuberth). Als neue Erscheinung für dieses Instrument: *Friedr. Burgmüller*, 3 Nocturnes mit Begleitung des Pianoforte (Schott).

Für Flöte

wird immer ungleich mehr geliefert, als für alle andere Blasinstrumente. Das Leben widerspricht also dem Mode gewordenen Witzeln gegen sie. Die Liebhaber bleiben ihr treu; man merkt's an den neuen Ausgaben. Wir haben wieder 28 Nummern gezählt, eine mehr als in voriger Uebersicht. Der Geschmack hat sich nicht verändert. Bei fröhlichen Tänzen von Strauss und Lanner, oder jetzt vielmehr von Lanner und Strauss, Labitzky u. A., oder bei arrangirten Opernarien gefällt sich die Liebe der Bläser, höchstens noch ein Trio für 3 Flöten von *A. B. Fürstenau*, Op. 118 (Bote) und ein Concertino mit Begleitung des Pianoforte von *Heinrich Ritter* (Bade in Berlin) mit in den Kauf nehmend. In Italien ist eine neuer Komponist *Giul. Briccialdi* mit einigen Potpourri's aufgetreten (Ricordi).

Für die übrigen Blasinstrumente

hat man sich nicht sonderlich verwendet; man überlässt sie ihren Schicksalen und druckt Jahr aus Jahr ein nur so viel als ohne Anstrengung und Opfer geschehen kann. Wir haben 10 Ausgaben erhalten, die aber verschiedene Subtrakzionen erleiden. Zuvörderst sind 3 Nummern Tänze für den *Czakan*, also im Grunde auch für eine Flötenart, unter der mässigen Zahl; dann sind 3 Ausgaben in doppelter Gestalt erschienen. Es blieben daher eigentlich nur 4 Werkchen, eins für das *Horn* von *C. Böhmer:* Romance avec acc. d'Orchestre oder mit Pianoforte, Oeuv. 25 (Bote); drei für die Klarinette, die stets noch am Meisten begünstigt wird: von *C. Böh-*

mer Variazionen mit Orchester oder Pianoforte, Op. 17; von *Ernst Cavallini* auch Variazionen mit Orchester oder Pianoforte (Ricordi); endlich arrangirte Gesänge aus Donizetti's „Les Martyrs" von *Jos. Küffner* (Schott).

Die Harfe,

die nicht selten leer ausgeht, darf sich diesmal doch eines guten Willens erfreuen. Ricordi in Mailand hat 3 Hefte für sie im Druck erscheinen lassen, nämlich Op. 3, 4 und 5 von *Ch. Oberthür*, lauter Variazionen mit Einleitungen. Das Wichtigste ist *L. Spohr's* Sonate mit Violine, Op. 114 (Schuberth in Hamburg). In England und Frankreich wird es wohl besser für sie gehen; der gute Wille der Musikalienverleger hätte mindestens mehr Grund dafür.

Die Guitarre,

die Freundin nächtlicher Ständchen, die den Sommer und das Freie liebt, hat 24 für Freude und Zärtlichkeit verwendbare Nummern erhalten. Oben an werde *F. Sor* mit einer Fantasie für 2 Guitarren, Op. 34 (Böhme in Hamburg) genannt; *W. Herz* mit einem Trio für Guitarre und 2 Flöten, Op. 65 (Beyer in Düsseldorf); *W. Neuland*, Divertissements für 2 Guitarren, Op. 6 und 8 (Mompour in Bonn), und Op. 26 (Simrock), Variazionen für 2 Guitarren. *Fr. Burgmüller* hat ihr und der Violine (oder Violoncell) 3 Notturnen geliefert (Schott), und sogar von *Fr. Curschmann's* Weisen hat die Guitarre ein Album lyrique, Cah. 1 (Bote) zum Geschenk erhalten, das gekauft zu werden wünscht. Dazu noch vortreffliche Tänze von *Lanner*, *Strauss*, *Labitzky*, *Fr. Hillmar*; Amusement von *J. Küffner*, und arrangirte Opernarien des Maestro *Donizetti*.

Die Physharmonika

ist mit 3 Werkchen bedacht worden; von *C. G. Lickl*, Op. 57 und 2 Potpourri nach den Hugenotten; von *Ant. Hackel*, Andante und Rondo, Op. 61 (sämmtlich bei Diabelli).

Das Pianoforte,

das weltbeglückende, prangt abermals in reichster Fülle und stolzer Herrlichkeit. a) *Für zwei Pianoforte* sind wieder 2 Nummern erschienen, Arrangirtes von *G. M. Schmidt:* Ouverture zu Hans Heiling für 8 Hände (Hofmeister), und Beethoven's Grand Septuor für 4 Hände (Peters). — b) *Mit Begleitung anderer Instrumente* 38 Werke, also 20 mehr als im vorigen Vierteljahre. Unter diesen zeichnen sich aus: *Frdr. Kalkbrenner* Vme Grand Trio, Oeuv. 149 (Breitkopf und Härtel); *H. Ferd. Kufferath* Capriccio mit Orchester, Op. 1 (ebendaselbst); *C. G. Reissiger* Seconde grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle, Oeuv. 152 (Peters); *Jacq. Rosenhain* Premier Concertino avec acc. de Quatuor, Oeuv. 36 (Hofmeister); *L. Spohr* Sonate concertante pour Harpe (ou Pianoforte) et Violon, Oeuv. 114 (Schuberth); *Th. Täglichsbeck* Sonate mit Violine, Op. 16 (Richault). Unter dem Arrangirten verschiedener Art sind 3 Hefte Mendelssohn'scher Lieder ohne Worte, Op. 19, 30 und 38 bei Simrock, von *C. Czerny* für Pianoforte und Violoncell eingerichtet worden. — c) *Vierhändiges*, mit 3 dazu gerechneten Ouverturen, zusammen 51 Ausgaben, also 14 mehr als in der letzten Berechnung. Unter dieser Rubrik ist selten viel Nambaftes, weil das Meiste arrangirt ist. Seit einiger Zeit lässt man auch Bravourwerke arrangiren, damit sie auch wenig geübten Pianofortespielern zugänglich werden. Es mag für die Herausgeber anfangs vortheilhaft sein; für die Virtuosen ist es nachtheilig, denn solche um der Erleichterung willen abgespielte Stücke, von denen bald jeder Anfänger sagen kann: „das spiel' ich auch!" sind kaum mehr zu gebrauchen. Ob nun der anfängliche Gewinn sich nicht in Nachtheil umwandelt, ist eine Frage, welche die Erfahrung am Besten beantworten wird. Von Originalausgaben haben wir hier nur zu nennen: *H. Bertini* Studien, Op. 97, Lief. 1 und 2 (Schlesinger); *F. X. Chwatal* II Sonatines, Oeuv. 38, édit. corrigée (Hofmeister); *C. Czerny* 2 Potpourri über Nicolai's „Templario," Op. 605. — d) *Zweihändiges*, wovon wir Variazionen, Tänze und Märsche in besonderen Abtheilungen anzeigen, beläuft sich, mit Hinzurechnung von 8 Ouverturen, auf 125 Ausgaben, 23 mehr als im vorigen Vierteljahre. Das Nöthige ist oder wird besprochen. — e) *Variazionen* setzen diesmal die Finger in 9 Heften in gehörige Bewegung. Thätig waren *Czerny*, *Chwatal*, *Hünten*, *Pixis*, *Rosellen* und *W. Plachy*. — f) Für *Tanzliebhaber* haben sich alle Heroen in lebhafte Bewegung gesetzt; wir zählen genau 100 Sammlungen, also gegen die vorige Ernte einen reinen Gewinn von 35 Heften! — Dagegen hat sich g) die *Marschlust* um 6 Hefte verringert; wir erhielten diesmal 10 Sammlungen. — h) *Lehrbücher* für das Pianofortespiel wurden 3 aufgelegt: von *C. Czerny* kleine theoretisch - praktische Pianoforteschule für Anfänger, Op. 584, ein kurzgefasster Auszug aus seiner grossen, Op. 500 (Diabelli); von *Pleyel* kleine, umgearbeitet und vermehrt (ebendaselbst); von *C. F. Schröter* Klavierschule, Op. 15 (Simrock). — Das Alles zusammen macht eine Summe von 338 Ausgaben, welche den vorigen Segen in 91 Werken überstrahlen.

Die Orgel

wird meist dürftig bedacht des geringen Absatzes wegen. Dilettanten sind selten, und die Organisten und Seminaristen kaufen nur, was sie durchaus brauchen, und zwar aus Gründen, die nicht leicht umzustossen sind. Es sind aber doch wieder 8 Werke erschienen, schon besprochene und noch zu besprechende.

Gesangwerke für die Kirche

halten sich unter den Teutschen in möglichst zahlreicher Veröffentlichung, so gering diese auch ist im Vergleich mit den Komposizionen, die als Manuskripte ihre Dienste thun. Wir haben 29 neue Druckwerke erhalten, deren bedeutendste schon von uns angezeigt worden sind; die übrigen folgen nächstens, natürlich mit Ausnahme derjenigen, die uns zur Beurtheilung nicht anvertraut werden.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

haben sich, gegen die vorhergegangene Uebersicht gehalten, um die Hälfte verringert; es sind diesmal 4 Nummern erschienen, unter welchen eine Komposizion des Becker'schen Rheinliedes von *H. Schäffer* sich findet.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

sind in guter Aufnahme. Zwar haben wir in diesem Vierteljahre nur 49 Werke, und im vorigen 70 erhalten. Es waren aber in den ersten 3 Monaten dieses Jahres so viele einzelne Komposizionen des Rheinliedes darunter, welches jetzt blos noch einige Nachzügler bringt, dass sich das Verhältniss mehr als hinlänglich ausgleicht. Liedertafeln und Liederkränze tragen viel zum Umsatze derselben bei. Manches ist schon angezeigt.

Operngesänge mit Pianofortebegleitung

stehen in rüstiger Vermehrung. Anstatt der vorigen 13 Ausgaben sind diesmal 32 zu haben. Die meisten freilich geben nur Auszüge, und Anderes ist schon dagewesen z. B. *Auber's* „Zanetta." Von neuen und vollständigen Opernausgaben haben wir nur *Conradin Kreutzer's* komische Oper: „Die beiden Figaro" zu nennen, und diese ist schon besprochen; dann *G. Donizetti's* „Favoritin" mit teutschem und französischem Text (Schlesinger).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre

blühen fort und fort wie Monatsrosen. Was wir seit längerer Zeit in diesem Artikel empfingen, ist nichts Geringes. Wir werden abermals, obgleich der Rheinlieder viel wenigere geworden sind, mit 159 neuen Ausgaben beschenkt, unter denen 12 Hefte mit Begleitung der Guitarre sich befinden. Manches neueste Heft kennen unsere Leser bereits und die bemerkenswerthen sollen ihnen nicht vorenthalten bleiben. — Ueber Mangel an *Lehrbüchern* für den Gesang haben wir uns auch nicht zu beklagen; es sind 9 erschienen. Darunter ist *A. Panseron's* neueste vollständige Gesangschule in 2 Theilen (Eck in Cöln), welche nicht mit seinem A B C des Gesangunterrichts verwechselt werden darf; Vorübungen zur Bildung der Stimme und Kehlenfertigkeit für Sopran und Tenor, desgleichen für Alt und Bass von *L. Weiss* (Diabelli); von *J. G. Schugt* Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen (Renard in Cöln), schon angezeigt; Liederbuch für die liebe Jugend nebst einleitenden Uebungen, zweite Auflage (Nagel in Wesel); von *E. Rung* Solfeggi e Vocalizzi, Parte 1 (Lose in Kopenhagen); *D. G. Aprile* Exercices pour la Vocalisation à l'usage du Conservatoir de Naples avec acc. de Pianoforte (Böhme in Hamburg); *Franc. Florimo*: Breve Metodo di Canto, und *Gaet. Nava*: Repertorio di Solfeggi progressivi per Soprano, Parte 1 (beide bei Ricordi). Das reicht hin.

Schriften über Musik

fehlen keineswegs und wird für allerlei Geschmack und Liebhaberei gesorgt. Diesmal herrscht die *Sieben*, die hinlänglich gekannten laufenden Zeitschriften weggerechnet, wie gewöhnlich. Ausser den schon angezeigten sind zu nennen: Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Herausgegeben von Dr. *F. S. Gassner*. 1r Bd. 1s Heft (bei Müller in Karlsruhe); Der musikalische Postillon. Ein Wochenblatt zur Belehrung und Unterhaltung für 1841. Redigirt von Dr. *Müller* (bei Lampert in Augsburg, wöchentlich ¼ Bogen); *Friedr. v. Drieberg*: Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. Eine Antikritik in 3 Büchern (Trautwein). Darüber werden wir ganz besonders reden; *Fed. Fenaroli*: Partimenti ossia Basso numerato e Trattato d'Accompagnemento di *L. Rossi*, il tutto forma un complesso di dottrina armonica teorico-pratica fondato sulle basi della scuola di Napoli (Milano, Lucca); *Jos. Gartner*: Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln u. s. w., worüber gesprochen wird; *Ferd. Wolf*: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunst-Lieder im Mittelalter. Mit 8 Facsimiles und 9 Musikbeilagen (bei Winter in Heidelberg). Wir werden das Werk beachten; ob wir es besprechen, wird sich dann zeigen. Der Preis des Buches ist 3 Thlr. 16 Gr.

Tabelle:

Für Orchester erhielten wir in diesem Vierteljahre	22	Werke.
— Violine	36	—
— Violoncell	8	—
— Flöte	28	—
— übrige Blasinstrumente	10	—
— Harfe	4	—
— Guitarre	24	—
— Physharmonika	3	—
— Pianoforte	338	—
— Orgel	8	—
— Kirchengesang	29	—
— Konzertgesang	4	—
— mehrstimmigen Gesang	49	—
— Oper	32	—
— einstimmigen Gesang	159	—
— Gesanglehre	9	—
Schriften (ohne die bekannten Zeitschriften)	7	—
Summa:	770	Werke.

Trotz der nunmehrigen Abnahme der Rheinliederausgaben des vorigen Vierteljahres ist dennoch das jetzige um 78 Werke reicher ausgefallen.

Aurea Luce etc.

Inno a otto parte reali concertato coll' Organo composto dal Maestro di Cappella *Francesco Basily* della Proto Basilica di S. Pietro al Vaticano in Roma, già Censore dell' I. R. Conservatorio di Musica in Milano.

inscritto alla R. Accademia di belle Arti in Berlino nella Prussia, accademico filarmonico di Bologna e della Società filarm. di S. Cecilia in Venezia etc. (Manuskript.)

Wie es in unserem Vaterlande den Opernkomponisten ergeht, so steht es jetzt in Italien um die Kirchenkomponisten. Sie sind da, wirken, werden auch geschätzt, aber nur von einem verhältnissmässig kleinen Theil, so dass die Welt im Ganzen wenig Sinn und Neigung für sie hegt, weshalb sie denn auch von den Druckerpressen selten begünstigt werden. Man würde sich irren, wenn man dem heutigen Italien die Kunst des Kirchenstyles gänzlich absprechen wollte. Dass es jedoch unter ihnen nur sehr wenige tüchtige Kirchenkomponisten gibt, darin irrt man nicht. Einer der vorzüglichsten, so viel wir wissen, wohl geradehin der allervorzüglichste unter den gebornen jetzt lebenden Italienern, ist der oben genannte Kapellmeister an der S. Peterskirche in Rom. Unsern Lesern sind viele seiner Werke vorgeführt worden, auch seine Lebensgeschichte, die von hier aus in manches Buch aufgenommen worden ist, es versteht sich ohne Nennung der Quelle. (!) — Mehrere seiner kirchlichen Werke, besonders für häusliche Zirkel und Gesangvereine empfehlenswerth, sind bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden. Jeder kann sich daher sehr leicht von der Art seines Styls durch Selbstansicht überzeugen. Aus der neuitalienischen Schule ist der Mann nicht. Er schrieb aber früher auch Opern und hat sich von je her dem Geschmacke der Zeiten nicht ganz abhold erwiesen. Daher fanden wir in seinen Kirchenkompositionen auch manches Galante, z. B. in seinem 110. Psalm für 4 Singstimmen mit Orchester, gedruckt bei Ricordi in Mailand. Diese Richtung hat der nun 75jährige Komponist auch jetzt nicht verlassen; sie gehört also zu seinem Wesen.
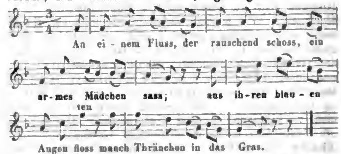
Den Anfang macht ein melodischer Sopransatz Solo, welchen bald der Tenor aufnimmt, vom Sopran begleitet. Dazwischen tritt der Doppelchor in gewohnter Weise des Wechselgesanges, nach dessen erstem Erklingen der Sologesang vierstimmig wird, mit dem Doppelchore meist in angezeigter antiphonischer Haltung, das Ganze so freundlich und italienisch angenehm, aber voller und verflochtener gegen die jetzt herrschende hesperische Weise, als man es liebt. Es ist ein Preisgesang des glücklichen Rom *(O felix Roma)*, welcher in jener Weltstadt ganz besonders wirken und durch den frisch und vollklingend sich erhebenden Doppelchor erquicklich eindringen muss. Den Schluss macht eine kurze doppelchörige Fuge, das Hauptstück des Ganzen, die wir statt aller Wortdarlegung zum Besten der Leser und zum Gedächtniss des Mannes aus dem Originalmanuskript in der Beilage mittheilen wollen.

Die deutschen Volkslieder

mit ihren Singweisen. Gesammelt und herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Irmer.* 6s Heft. Crefeld, bei J. H. Funke, und Wesel, bei Joh. Bagel. 1841. Preis 8 Ggr.

Diese empfohlene Volksliedersammlung hält sich fortwährend und bringt auch in diesem Hefte nicht minder Anziehendes als in den früheren. Wir erhalten hier 62 mehr oder weniger bekannte Lieder verschiedenen Gehaltes und Inhaltes. Unter Andern sind diesmal von namhaften Komponisten und Dichtern verfasste und in den Volksmund übergegangene Lieder mit aufgenommen worden: No. 15 „Als ich auf meiner Bleiche“ von Weisse und Hiller, die Melodie ganz treu nach dem Klavierauszuge der Oper: „Die Jagd“ mitgetheilt; dazu noch eine Melodie, die sich das Volk in der Gegend von Frankfurt a. M. mundrecht gemacht hat. No. 26. „Blühe, liebes Veilchen,“ von Chr. Adolph Overbeck und J. Abr. Peter Schulz, auch mit einer Volksweise aus Franken versehen. No. 30. „Willkommen, o seliger Abend,“ von Fritz v. Ludwig und Hurka, das Letzte fraglich gestellt. — Noch mehrere Lieder von namhaften Dichtern ohne Angabe der Komponisten, die nicht ermittelt werden konnten, sind dabei, dazu noch andere bemerkenswerthe Lieder, z. B. No. 57, aus der Umgegend von Frankfurt a. M.: „Da droben auf jenem Berge,“ was bekanntlich Goethe zu seinem neuen Liede vom trauernden Schäfer benutzte.

Da die Herren Herausgeber sehr genau verfahren und selbst die kleinsten Berichtigungen nachholen, besonders aber auch, weil das echte Leben der Volkslieder Bedeutung hat, wollen wir zuvörderst wieder einige Melodieen geben, was wir schon in den Anzeigen der vorigen Hefte thaten, wie wir sie vom Volke hörten und von ihm erlernten. So wird das beliebte Lied von Kaspar Friedr. Lossius in Thüringen und Sachsen nach der Melodie der gleichfalls sehr beliebten Elegie, in der es unter Anderm heisst: „Mit mir ist Spiel und Tanz vorbei, das Lachen ist vorüber,“ gesungen:



Wichtiger noch ist, was wir über die Tabakspfeife von Gottlieb Conrad Pfeffel, die noch immer unter dem Volke überaus beliebt ist, zu berichten haben. Vor Allem stehe zuerst zu den beiden einander ähnlichen, in diesem Hefte mitgetheilten Melodieen, wie man sie in Schlesien und in Westphalen (in Dortmund) hört, die thüringische und sächsische Melodie:

Gott grüss euch, Alter! schmeckt das Pfeifchen? Weist

her! Ein Blu-men - topf von rothem Thon mit gold - nen



Um auch die Urmelodie des unbekannt gewordenen Komponisten anzugeben, suchten wir nach einem in früher Jugend gebrauchten Liederhefte, komponirt von *Pilz*. Die Vornamen sind uns nicht im Gedächtniss geblieben, in dem Namen selbst glauben wir uns nicht zu irren, weil er uns zu deutlich vorschwebt und weil wir selbst das Heft von Pilz besassen, in welchem diese Tabakspfeife stand. Leider ist uns aber diese Liedersammlung des genannten Mannes abhanden gekommen, wie manches Andere, was überall nichts Seltenes ist, da das stille Zurückhalten geliebener Musikalien kaum zu den Fehlern der Musiklustigen, weit eher zu den Erlaubnissen der Kunstfreiheit gerechnet zu werden pflegt. Alle unsere Bemühung, auch in den besten Musikalienhandlungen, hat uns nicht wieder zu dem Hefte verholfen. Wir können uns also nur auf unser Gedächtniss berufen, wenn wir *Pilz* als den Komponisten des Liedes anzeigen. Wahrscheinlich ist es K. P. E. Pilz, dessen Gerber in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler kurz erwähnt. V. A. Pilz hat später bei Breitkopf und Härtel verschiedene Hefte Tänze für kleines Orchester herausgeben. Der Mann wird in keinem neueren Lexikon der Tonkünstler genannt. Vielleicht gelingt es uns, in Guben Näheres zu erfahren. — Dies und die Nachsuchungen, ob sich unter Hurka's gedruckten Liedern „Willkommen, o seliger Abend" vorfindet, hat die Anzeige dieses Heftes der teutschen Volkslieder, von denen nun wohl bereits das siebente Heft erschienen sein mag, oder doch in den nächsten Wochen nach den Zusagen der Herausgeber erscheinen muss, etwas verzögert. Steht das genannte Lied nicht in Hurka's Liederheften, die bei Schott in Mainz erschienen sind, die einzigen, die wir nicht nachsehen konnten, weil sie sich auf dem hiesigen Lager nicht vorfanden, so wird Hurka, der meist als Komponist des „Willkommen, o seliger Abend" genannt wird, einem Andern weichen müssen. Solche kleine genaue Bestimmungen machen viel Mühe, die unverdankt bleibt, aber nicht unnütz ist. Es sollte hierin Einer dem Andern helfen, sobald er, im Besitze der fraglichen Musikalien, mit einigen Federzügen ohne viel Zeitaufwand das Richtige nachweisen kann. Wird es doch Jedem der Lebenden gleichfalls lieb sein, wenn ihm sein Eigenthum ehrlich erhalten und nicht einem Andern geschenkt wird. — Unsere Nachweisung des Komponisten der Melodie zu Pfeffel's Tabakspfeife, einer Melodie, die dem Volksmunde zugeschrieben wird, weil man den namhaften Verfasser derselben vergessen hatte, dürfte einen guten Beitrag zur Erklärung dessen liefern, was man unter Volksweise zu verstehen hat. In den allermeisten Fällen ist es eine Melodie, die, von irgend einem Kunstverständigen geschaffen, in den Volksmund übergegangen ist und an verschiedenen Orten nach Stimmenkraft und Bequemlichkeit nach und nach verschiedentlich umgeändert wird. Nur äusserst wenige der Volksmelodieen sind aus dem Volke selbst unmittelbar hervorgegangen, von ihm selbst erfunden worden. Und sogar in diesem seltenen Falle ist das Volk so klug, sich in allen Dingen an solche zu wenden, denen es ein gutes Verständniss der Sache zutraut. Man geht daher in Annahme des eigentlich Volksthümlichen in Erfindung der Melodieen von manchen Seiten offenbar zu weit. Es gehört mit zu den Vorzügen dieser Sammlung, dass sich die Herausgeber derselben auch in diesem Punkte nicht zu den Uebertreibenden schlagen.

Hundert auserlesene deutsche Volkslieder mit Begleitung des Claviers. Gesammelt von *Wilh. Wedemann.* 3s Heft. Weimar, bei Bernh. Frdr. Voigt. Preis ⅔ Thlr.

Diese Sammlung hat einen ganz andern Zweck, als die eben besprochene; sie dient leichter Unterhaltung, beachtet daher weder das Geschichtliche noch den Begriff des Volksliedes streng, sondern gibt ältere und neuere, selbst neu komponirte einfache Melodieen in sehr gemischter Wahl um der Abwechselung willen. Etwa ein Viertel der hier gelieferten Tonweisen ist von dem Herausgeber, sämmtlich in ganz schlichter Haltung, meist mit kleinen Nachspielen versehen. Das zweite Viertel besteht theils aus neuen Melodieen dem Herausgeber befreundeter Komponisten, theils ist es aus beliebten älteren und neueren Opern gezogen. Etwa die Hälfte der vorliegenden Liedermelodieen sind ältere. Dieses dritte Heft soll das letzte der Sammlung sein. Der Druck ist deutlich, das Taschenformat bequem, und so wird die Sammlung ihren leichten Unterhaltungszweck erreichen.

Theomele. Auswahl klassischer Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. aus ältern Cantaten, Oratorien u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte. 4r Band. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. Preis 1 Thlr.

Die Sammlung hält sich. Wahl der Gesänge und Druck derselben ist gut, wie in den frühern Bänden, die wir anzeigten. Besonders viel ist Jos. Haydn, namentlich seine Schöpfung, benutzt worden; man erhält von ihm 8 treffliche Nummern; von Kunzen 3; von J. A. P. Schultz 3; von Beethoven 2; von Stadler 2; von Mehul 2 (aus Joseph und seine Brüder); von jedem der folgenden 1: von Händel; Naumann; Rolle; Silcher; die übrigen von Ungenannten. Im Ganzen 31 Nummern auf 96 S. gr. Querquart. Wer die frühern Bände besitzt, wird diesen mit Recht nicht vermissen wollen.

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Monza. Dieses von Mailand 1¼ Post entlegene, seit Kurzem durch eine Eisenbahn mit demselben verbundene Städtchen, das sonst blos zur Zeit seines Johan-

nismarktes Opern, in den übrigen Jahreszeiten aber gewöhnlich Komödien gab, hat unlängst diesen letztern im Karneval Abschied gegeben, um ihn mit der Oper zu feiern. Dies Jahr wählte man Ricci's Chiara di Rosenberg zur ersten. Hauptsänger waren: die Prima Donna Eponina Bruni (eine Französin mit italienisirtem Namen); ein Anfänger-Tenor Nicola Pilorio, der Buffo Gaetano Marconi und Bassist Antonio Colla. Die Bruni steht zwischen beiden Letztern und Erstern, d. h. Marconi und Colla sind die besten, und sangen ihr sogenanntes famöses Duetto della Pistola, für dies Theater, cum Eminentia; der Tenor war der Schwächste, die Bruni gefiel, so auch die ganze Oper. Herr Marchesini ersetzt Herrn Pilorio, man gibt den Barbiere di Siviglia, die Bruni ist erträglich, Marconi ein guter Don Bartolo, Colla ein guter Bassist aber kein vortrefflicher Figaro, und Marchesini kein guter Almaviva.

Lodi. Donizetti's klassische Lucrezia Borgia spazirte diesen Karneval auf den meisten italienischen Bühnen herum, weil sie für jetzt der Hauptliebling unserer Prime Donne geworden. Hier verliebte sich die liebe Luigia Trinlzi in sie, wählte zu ihren Begleitern den Tenor Gaetano Nerozzi und den jungen Bassisten Gaetano Ferri. Wiewohl Herr Nerozzi seit mehreren Jahren seine Profession ausübt, auch eines ziemlichen Kredits geniesst, so wurde er doch mit dem Tenor Zoboli umgetauscht. Dieser liess seiner starken Stimme freien Lauf, was dermalen das Glück der Sänger macht. Zum Unglück erkrankte bald die Prima Donna, und musste durch die Ferlotti (Claudina) ersetzt werden. Mit dieser, den Herren Zoboli und Ferri gab man Donizetti's Lucia di Lammermoor, worin alle drei sich Ehre machten, Zoboli besonders mit seinen Lungen.

Pater *Paolo Bonfichi*, in den letzten Jahren bekanntlich Kapellmeister an der Santa Casa di Loreto, und erst unlängst, wie bereits gemeldet, zum Ehrenmitgliede der Accademia di S. Cecilia ernannt, starb verwichenen 29. Dezember, 71 Jahr alt. Hier, wo er seine letzten Tage verleben wollte, kränkelte er seit einiger Zeit; zwei Tage vor seinem Hinscheiden wurde er von einem Katarrhalfieber ergriffen, das ihn schnell in's Grab stürzte. Seine Autobiographie findet sich in diesen Blättern, Jahrgang 1828, No. 30, S. 496 ff.

Bergamo. Lucrezia Borgia vom Landsmanne war die erste Oper, die sammt den Sängern (den beiden braven französischen Prime Donne Eugenia d'Alberti und Ida Bertrand, dem Tenor Lorenzo Biacchi und Bassisten Giovanni Giordani) eine sehr günstige Aufnahme fand. Professor Landsmann Giordani, dem nichts als eine schöne Stimme fehlt, um allen heutigen italienischen Bassisten überlegen zu sein; die d'Alberti mit einem hübschen umfangreichen Sopran, die Bertrand mit einem angenehmen Kontralt und Gesang, Biacchi mit starker umfangreicher Stimme und guter Gesangmethode, trugen zu jener Aufnahme viel bei. Des Landsmannes für dies Theater ganz neuer Roberto d'Evreux ging meist des Bassisten Paltrinieri wegen nicht am Besten, desto mehr gefielen die beiden Französinnen. Um die Hälfte Februars gab man noch Ricci's Chiara di Rosenberg mit Auslassung einiger Stücke.

Verwichenen Herbst starb hier der brave Kapellsänger *Antonio Cantù*, 65 Jahr alt. Zu Urgnano in der Provinz Bergamo den 11. Mai 1775 geboren, studirte er den Gesang unter dem Kapellmeister Gazzaniga zu Crema, sang darauf auf mehreren Theatern Italiens, und volle 36 Jahre an der hiesigen Cappella di Santa Maria Maggiore unter Kapellmeister Mayr, der mit den übrigen Kollegen dessen Exequien zu Urgnano feierte.

Dieser noch in seinem 78. Jahre thätige Greis *Mayr* gedenkt Gambale's neue Notazion in sein Musikinstitut einstweilen für den Gesang einzuführen. Der von ihm nach Mailand gesandte Musiker, um die Riforma Musicale zu studiren, erlernte sie in wenig Tagen und ist bereits hierher zurückgekehrt.

Donizetti erhielt vom türkischen Kaiser den Thourat-Orden in Diamanten, für einige demselben dedizirte Musikstücke. Aus diesen Blättern ist bekannt, dass sein Bruder, Kapellmeister bei der Hofbande zu Konstantinopel, bereits vor mehreren Jahren denselben Orden vom Vater des jetzt regierenden Kaisers erhalten hat.

Brescia. Die angehende lobenswerthe Sängerin Adelaide Perelli, die nur einen etwas übertriebenen Applaus erhält, der bekannte Buffo Vincenzo Galli, der aus Amerika zurückgekehrte Tenor Montresor und der aus Spanien zurückgekommene Bassist Gaetano De Baillon fanden in Ricci's Nuovo Figaro, der gar wenig gefallen, ziemlichen Beifall. Montresor scheint nach einer sechzehnjährigen Abwesenheit gewonnen zu haben. Donizetti's Parisina passte den Sängern wenig an. In Ricci's Chiara waren die Perelli, Montresor, Galli und De Baillon die begünstigtesten.

Pavia. Mittelmässigkeit aller Mittelmässigkeiten, Alles mittelmässig: Oper, Ballet und Sänger. Die Oper hiess Marino Faliero vom Cavaliere Donizetti; ein Bassist Namens Eugenio Luisia wagte es, diese Rolle zu übernehmen; die Prima Donna hiess Ester Corsini, der Tenor Antonio Antonelli, der Altro Basso Angelo Abà. Man erwartete Erbärmliches und fand Besseres als man vermuthete. Ein nagelneuer Maestro Namens *Bertuzzi* liess darauf sein erstes Kindlein, d. h. die neue Oper *Il finto sordo* vornehmen, aber die Zuhörer gaben dieselbe sogleich mit dem Bedeuten zurück, sie ja nicht mehr mit ihr zu plagen. Nun tischte man gar Donizetti's Parisina auf, welcher weder die Corsini, noch die Herren Antonelli, Luisia und Abà gewachsen waren.

Crema. Mercadante's lärmende, sehr gelehrte Oper Giuramento wollte dem Geschmacke der Zuhörer wenig entsprechen. Von den Sängern hat die Teresina Clerici-Merli vor Allen verdienterweise am Meisten gefallen; der Teresa Cucchi war die Rolle der Bianca nicht angemessen; Tenor Angelo Brunacci und Bassist Giuseppe Guscetti befriedigten für das, was sie zu leisten sich bestrebten. Besser ging die Lucia di Lammermoor. Zu Rossini's Matilde Shabran, mit eingelegten Stücken, engagirte man den Buffo Gaudenzio Tasca für die Rolle des Isidoro: diese Oper passte aber den Sängern wenig

an, behagte auch als verrostetes Eisen wenig, daher das Ganze auch wenig anzog.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am Ostertage wurde in der Kirche des Bicêtre zu Paris eine grosse musikalische Messe von den in dieser Anstalt befindlichen Wahnsinniges aufgeführt. Der Direktor Dr. Leuret gebraucht die Musik als kräftiges Heilmittel gegen den Irrsinn. Fünfundvierzig Sänger aus den verschiedensten Gattungen der Geisteskranken führten die Musikstücke, anfangs zwar etwas zerstreut, nach und nach aber immer besser, und zuletzt wirklich vortrefflich aus. (Vergl. übrigens diese Bl., 1840, S. 886.)

Einen Gegensatz hierzu bildete ein Konzert des *Orphéon,* eines grossen Gesanginstituts für die untersten Klassen der Bevölkerung von Paris, besonders für die Arbeiter, unter Leitung des verdienstvollen *Wilhem.* Die Gesangstücke wurden ohne Begleitung ausgeführt, und allgemein erkannte man die Leistung als ausgezeichnet an; Mehreres musste wiederholt werden. Es waren Chöre von Sacchini, Gossec, Cherubini, Auber, Neukomm, Wilhem u. A. — Im Jahr 1819 wurde der Gesang zuerst in einigen Elementarschulen von Paris durch Herrn de Gérando eingeführt; 1835 bestimmte der Stadtrath, dass Musik in allen diesen Anstalten gelehrt werden solle; 1838 wurde das Patronat über diesen Zweig des Unterrichtes der Universität übertragen. Jetzt zählt das Institut unter den Kindern 5000, unter den Männern über 1500 Theilnehmer.

Ein Pariser Mechanikus, Herr *Ed. Guerin,* will eine Maschine erfunden haben, welche die Eingebungen der Fantasie, denen man sich am Pianoforte überlässt, augenblicklich niederschreibt. Die Franzosen machen ein grosses Rühmens davon; sie scheinen nicht zu wissen, dass diese Erfindung der musikalischen Stenographie schon vor langer Zeit in *Teutschland* gemacht worden ist. Bereits im Jahr 1752 erfand, wie Forkel's Almanach von 1782 erzählt, der Bürgermeister *Unger* zu Einbeck eine solche, an jedem Klavier anzubringende Maschine, brachte sie aber nicht selbst zur Ausführung. Dies geschah erst später durch einen Berliner, Namens *Hohlfeld,* der sie zu einem hohen Grade von Vollkommenheit erhob. Die Maschine wurde jedoch vernachlässigt, stand lange in dem (damaligen) Gebäude der Berliner Sing-Akademie und ist denn mit demselben verbrannt. (Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1809, S. 52.)

Als die bedeutendsten englischen Sängerinnen, welche sich jetzt auf dem Kontinent befinden, werden genannt: Mad. Anna Thillon (Miss Hunt), in Frankreich; Mad. Albertazzi (Miss Howson), am Pariser italienischen Theater; Mad. Cambelle; Mad. Shaw, in Italien; Mad. Parepa (Miss Seguin), ebendaselbst: Miss Novello; Miss Howson.

Am 7. Juni fand in London in dem Palast des Herzogs von Sutherland ein höchst glänzendes Konzert zum Besten der polnischen Flüchtlinge Statt. Rubini, Lablache, Mad. Dorus-Gras, so wie die aus Italien zurückgekehrte Miss Kemble (letztere zum ersten Male wieder öffentlich) sangen, Vieuxtemps spielte darin. Das allgemeinste Erstaunen und den höchsten Enthusiasmus aber erregte *Liszt.* Einige Tage vorher war er bei einem Sturz aus dem Wagen im Gesicht und an der linken Hand nicht unbedeutend verletzt worden, so dass man ihn bewusstlos davon trug; dennoch spielte er in jenem Konzert, und zwar mit der Rechten allein, während er die Linke im Bunde trug. Benedict begleitete ihn.

Am 7. Juni wurde auf der grossen Oper zu Paris Weber's Freischütz, neu einstudirt, mit durchgehenden, von Berlioz komponirten Resitativen, zum ersten Mal aufgeführt. Der Erfolg hat den Erwartungen anfangs nicht entsprochen, was theils der mangelhaften Darstellung, theils dem Karakter der Weber'schen, den Franzosen noch zu fern liegenden Musik, theils auch den Berlioz'schen Resitativen zugeschrieben wurde; nach und nach hat sich jedoch die Theilnahme immer mehr gesteigert, und jetzt ist der Freischütz die Lieblingsoper aller Stände, der höheren und der niederen.

Aus Stuttgart wird gemeldet: Das Ludwigsburger Liederfest am Pfingstmontage gewährte ein erfreuliches Bild von der Ausbreitung der fröhlichen Singkunst unter allen Klassen des Volks Besonders auf den Dörfern, unter den Landleuten verbreitet sie sich immer mehr und wirkt sittlichend und von Rohheit abhaltend. Die Dorfliederkränze bilden einen Vereinigungspunkt für die tüchtigeren Einwohner, ältere und jüngere; schlecht prädizirte werden überall ausgeschlossen. Die jährlichen Feste vermischen wohlthätig alle Klassen. — An dem Ludwigsburger Feste nahmen 74 Liedertafeln mit 2300 Sängern Theil.

Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat von dem König von Sachsen das Prädikat „Kapellmeister" verliehen erhalten.

☞ Hierzu Beilage No. 1. Fuge für 2 Chöre aus einer ungedruckten Hymne von Franc. Basily.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Beilage №1. zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1841.

Schlussfuge aus Aurea Luce ect. Inno a otto parti reali coll' Organo composto dal Maestro di Cappella Francesco Basily.

Allegro moderato.

CORO I°.

Soprano. Ex hunc et modo per ae_terna saecula a _ _ men a _ men a _ men a _ _ _ _

Alto. Ex hunc et modo per ae_terna saecula a _ _

Tenore.

Basso.

Organo.

Soprano. men a _ _ _ men a _ _ men a _ _ _ _ _ _ _ men a _

Alto. men a _ _ _ _ men a _ _ _ men a _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Tenore. Ex hunc et modo per ae_terna saecula a _ _ men a _ men a _ _ men

Basso. Ex hunc et modo per ae_ter_na sae_cula a _ _

Extunc et modo per ae _ ter _ na sae _ cula a _ men a _ men amen a _ _ men ex tunc et

Ex tunc et modo per ae_terna sae _ cula a_men a _ _ _ men ex tunc et modo per aeter_

CORO II°

Ex tunc et modo per ae_terna saecula amen amen

Ex tunc et modo per ae_ter _ na saecula amen a _
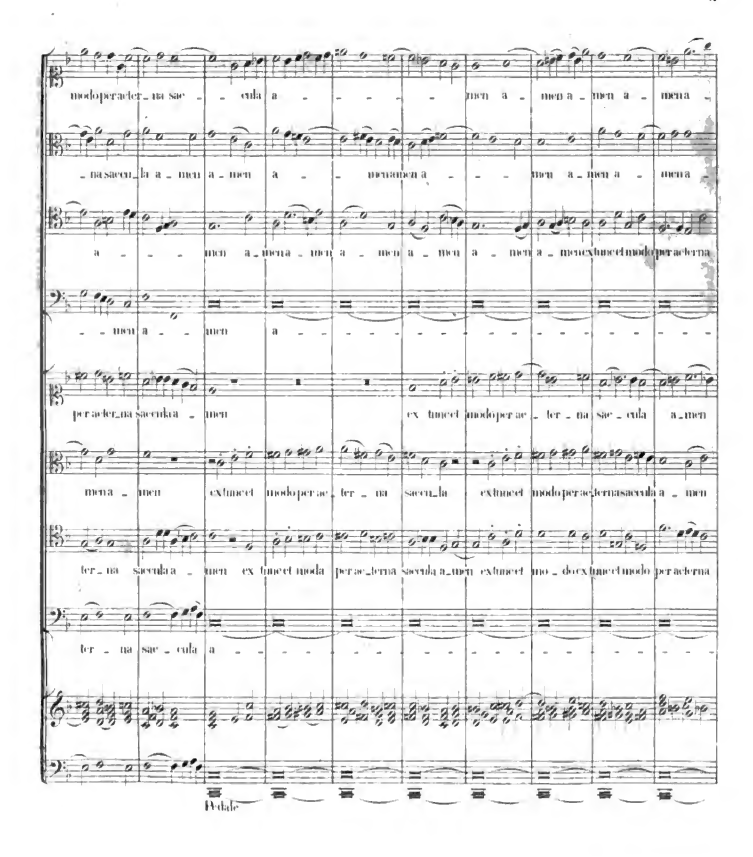
_ men a _ _ _ _ men a _ _ _ men ex tunc et modo

men a _ _ men a _ _ _ _ men a _ _ _ men a _ _ men a _

CORO I°

a _ men a _ _ men a _ men a _ men ex tunc et modo per ae _

men a _ men ex tunc et modo per ae_ter _ na ex tunc et modo ex tunc et mo _ do per ae_


modo per aeter _ na sae _ _ cula a _ _ _ _ _ men a _ men a _ men a _ men a _
_ na saecu _ la a _ men a _ men a _ _ men amen a _ _ _ _ men a _ men a _ men a _
a _ _ _ men a _ men a _ men a _ men a _ men a _ men a _ men ex tunc et modo per aeterna
_ _ men a _ _ men a
per aeter _ na saecula a _ men ex tunc et modo per ae _ ter _ na sae _ cula a _ men
men a _ men ex tunc et modo per ae _ ter _ na saecu _ la ex tunc et modo per aeterna saecula a _ men
ter _ na saecula a _ men ex tunc et moda per ae _ terna saecula a _ men ex tunc et mo _ do ex tunc et modo per aeterna
ter _ na sae _ cula a
Pedale

men a_men a _ men amen amen a _ men amen a _ men a _ _ men a _ men

men a _ men a _ men a _ men a _ men amen a _ men a _ men a _ men a _ men a _ men

saecula a_men a _ men a _ men a men a _ mena_mena _ _ men a _ men

_ _ _ _ men amen amen a _ men a _ menamenamenamena_men a _ men

a _ men a _ menamenamena_men amen a _ men amenamena_menamen a_men

a _ men a _ mena _ mena_men amen a _ men amenamenamenamena _ men

sae _ cula a _ men a _ men a_men a _ mena_men menamenamenamena _ men

_ _ _ _ menamenamena_men a _ mena_men amenamenamenamena _ men

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juli. № 29. 1841.

Die musikalische Reform.

Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von *Emanuel Gambale*. Aus dem Italienischen übersetzt von *F. A. Häser*, Chordirektor zu Weimar. Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis 18 Ggr.

Ueber diese musikalische Reform, jedenfalls eine merkwürdige Erscheinung unserer Zeit, ist in unsern Blättern bereits zwei Male gesprochen worden; ausführlich und mit den nothwendigen Notenbeispielen sowohl der neuen Notenzeichen, als auch mit Vergleichungen dieser neuen und unserer gewöhnlichen Musikzeichen S. 105, — dann S. 284 nach einem italienischen Aufsatze, aus welchem sich ergibt, dass der Versuch in Italien seine Freunde gefunden hat. Hier wird uns nun eine treue Verteutschung der genannten Schrift durch F. A. Häser überliefert, welcher nicht blos der Sprache, sondern auch der Sache völlig gewachsen ist, als ein Mann, der selbst eine erleichterte Notirungsart der Töne in Vorschlag brachte.

Dass solche Anstrebungen gegen das Herrschende ihre Gegner haben, die schon heftig dawider eifern, bevor sie die Sache selbst kennen, ja solche, die sie gar nicht kennen lernen wollen, liegt in der Natur. Wer wird gutwillig seine lange behaupteten Rechte hergeben? Ohne gefährlichen Kampf wird sich selbst das Bessere keinen Eingang verschaffen. Viele hangen aus Gewohnheit an dem Hergebrachten und die Menge aus Bequemlichkeit und aus Scheu vor dem neu zu Erlernenden. Kraft und Einsicht irgend eines Reformators reichen daher zum Siege nicht aus; immer müssen glückliche Umstände von aussen her dazu kommen, meist fühlbar drückende Ungerechtigkeiten, die sich das Bestehende im Uebermuthe zu Schulden kommen lässt, wenn das neu Ankämpfende es zum Durchbruche bei einem nicht zu geringen Theile der Menschen bringen soll. Dazu gesellt sich noch eine in der Neuerung selbst liegende Hinderung, dass sie nicht sogleich den höchsten Grad der Vollkommenheit in sich tragen kann und im glücklichsten Falle von manchen Seiten her fraglich und in Hinsicht des noch unbewiesenen Nutzens ungewiss bleibt. Endlich ist auch die Befürchtung, es möchte durch Verdrängung des einen Hergebrachten noch der Umsturz manches Andern, vielleicht noch tiefer in's Leben Greifenden herbeigeführt werden, nicht so grundlos, dass die aus Liebe zur Bequemlichkeit hervorgegangene Scheu nicht dreifach verstärkt werden sollte.

Der letzte Punkt, dass die Umwälzung unserer Notenschrift, als womit es diese musikalische Reform zu thun hat, noch manche andere Umformung herbeiführen müsste, trifft hier wirklich; die ganze Harmonielehre würde schlechthin durch Annahme dieser Notazion eine völlig veränderte werden müssen. Diese Umschmelzung der Harmonie würde sich freilich nicht im Geringsten auf das eigentlich innere Wesen, auf die Verknüpfungen akkordlicher Aneinanderreihungen, wohl aber auf das ganze Gebäude der äusserlich harmonischen Benennungen beziehen. Das wäre am Ende, weil das Wesen der Sache dadurch nicht im Mindesten gefährdet ist, kein Unglück, aber es gibt der Scheu vor der Mühe ein gewisses Recht, sich möglichst dagegen zu sperren und zum Besten der Ruhe die etwaigen Schwächen oder Unbestimmtheiten des Neuen zu ihrem Vortheil eifrig zu benutzen und vielleicht im Eifer der Herausstellung aus Liebe zum Bestehenden zu vergrössern, wie es denn Herkommens ist.

Indessen hat doch auch Jeder, der sich zu den Gebildeten rechnen will, die Verpflichtung, die Erscheinungen seiner Zeit nicht unbesehen von sich zu werfen und den Stab über sie zu brechen, ehe er sie hinlänglich kennen gelernt hat. Lebt er und seine ganze Mitzeit nicht für sich allein, sondern auch zum Gewinne eines künftigen Geschlechts, so hat er seine Mühe gegen die Erleichterung, die irgend ein Neues vielleicht seinen Kindern bringen kann, nicht zu übertrieben hoch anzuschlagen. Darum wollen wir denn auch die Hinderungen, welche die Sache an sich hat, nicht im Geringsten vermehren; im Gegentheil soll es unsere Aufgabe sein, es zu versuchen, ob wir einem Jeden unserer Leser, die gewilligt sind, uns zu folgen, die Einsicht in das neue Notazionssystem zu erleichtern vermögen.

Vielleicht ist unser Unterfangen nicht ganz vergebens, abgesehen von den Wissbegierigen, die um der Sache willen die Erbsünde der Unlust in sich bewältigen. Denn ein Glücksstern ist der neuen Notazion bereits am südlichen Musikhimmel Italiens freundlich aufgegangen: Simon Mayr steht im Begriffe, zuvörderst die neuen Tonzeichen für den Gesang in seiner bedeutenden Schule, deren Direktor er ist, einzuführen. Dass aber solche Einführungen das Erwünschteste sind, was einem solchen und jedem andern Umgestaltungsversuche begegnen kann,

sieht Jeder von selbst; man sieht dann, wie's geht. Der Erfinder wird für sein Kind nicht müssig sein und ihm Liebhaber werben wie weiland Maximilian. Und zuletzt gehört die Sache der Geschichte.

Beim Inhalte des Buches haben wir uns nicht zu verweilen; er ist in No. 5 dieses Jahrganges angezeigt worden. Auf diesen Aufsatz beziehen wir uns; er ist zugleich die Rezension des Buches, das jetzt auch teutsch zu haben ist und vortrefflich gedruckt. Wir rufen nur in's Gedächtniss, dass das Gesang-Liniensystem drei Linien und also zwei Zwischenräume hat; das Instrumental-Liniensystem ist ein doppeltes Gesangsystem.

Die Gestalt der Noten, der weissen und schwarzen, hat keinen Bezug auf den Zeitwerth, sondern die schwarze Note auf der Stelle der weissen zeigt die Erhöhung um einen halben Ton unseres Ausdrucks an. Der Verfasser baut seine Notazion auf die chromatische Scala, so dass jeder unserer sogenannten Halbtöne einen eigenen Namen erhält. Dadurch werden natürlich Kreuze und Bee unnöthig. Geben wir eine Oktave unserer Art mit der neuen und unserer gewöhnlichen Tonbenennung.

c cis d dis e f fis g gis a ais(b) h c

Ba Ca Da Fa La Ma Na Pa Ra Sa Ta Va Ba

Das ist für Violine, Diskant und Alt, also auch für Alles, was sonst diese Schlüssel hat, stets derselbe Ton an derselben Stelle. Man hat also nach dieser Tonschrift auch die Schlüssel nicht mehr nöthig. Setzt man für Instrumente zwei dreilinige Systeme zusammen, so sieht man sogleich, dass man mit der weissen Note über der sechsten Linie bis zum dreigestrichenen *c* gelangt ist. Die Nebenlinien und Nebenzwischenräume geben dieselben Fortschritte nach oben und unten, im letzten Falle, wie gewöhnlich, im umgekehrten, weil im fallenden Verhältnisse. Tenor und Bass behalten auf derselben Systemsstelle denselben Namen und denselben Ton um eine Oktave tiefer. Da es nun noch Transposizionszeichen um eine Oktave erhöhend und vertiefend, folglich auch ein Aufhebungszeichen der Transposizion gibt, so sieht man sogleich, dass alle brauchbare Töne mit drei Nebenlinien oben und unten erschöpfend anzuzeigen sind. — Natürlich ist hier nicht mehr von einer Oktave der natürlichen Tonleiter, sondern von einer Dreizehent die Rede, desgleichen auch von dreizehn Elementar-Intervallen. Anstatt des bisher gewöhnlichen Ausdrucks: Jede Durscala enthält fünf ganze und zwei halbe Töne, die halben vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten Intervalle liegend —, heisst es hier: „Jede natürliche Grundreihe erhebt sich durch fünf Terzen und zwei Sekunden, so dass auf zwei Terzen die erste Sekunde, und dann auf drei Terzen die zweite Sekunde folgt, welche letzte in die Terzdezime leitet." C dur, hier die natürliche Tonreihe auf Ba genannt, würde sich also in dieser Tonschrift so gestalten:

c d e f g a h c — des es f u. s. w. / cis dis eis fis gis ais his cis

Ba Da La Ma Pa Sa Va Ba — Ca Fa Ma Na Ra Ta Ba Ca.

Die zweite Tonleiter in Cis oder in Des dur, welche beide in dieser neuen Notazion keinen Unterschied zeigen, heisst also hier „die natürliche Tonreihe von Ca." Und so fort.

Einfach ist dieses Verfahren allerdings. Es sieht uns nur ein wenig sonderbar an, des Ungewohnten wegen, was sich bald ändern würde. Ich muss bekennen, dass ich gar keine grosse Schwierigkeit darin finde. Auch ist der Hauptpunkt, dass die chromatische als Elementartonleiter zum Grunde gelegt wird, keinesweges so neu, dass es etwas Unerhörtes genannt werden könnte. Als ich 1836 meine *Musikalische Grammatik* schrieb (gedruckt bei Georg Wigand in Leipzig), sah ich mich S. VII zu folgender Bemerkung genöthigt: Wäre es Manchem auffällig, dass hier die chromatische Tonleiter so früh erwähnt wird, so erinnere ich theils an das, was im Verlaufe des Buches darüber vorkommt, theils an die nicht genug in's Auge gefasste Wahrheit, *dass es im Grunde die chromatische Tonleiter ist, die den Namen einer Tonleiter vorzugsweise verdient, auch der ganzen Tonkunst weit mehr zum Grunde liegt, als man bisher anzunehmen für gut befunden hat.* Uebrigens war die chromatische Scala schon in den ältesten Zeiten der Tonkunst als Elementarleiter von den Chinesen angenommen, welche sie die 12 Lu (Gesetze) der Töne nannten, wie ich in meinem Buche: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen, bei Bädeker 1831) gezeigt habe. Warum man sie nicht als melodische, und viel später auch nicht als harmonische Tonleiter zum Grunde legte, auch nicht zum Grunde legen konnte, gehört nicht hieher. Allein zum Gebrauche für eine neue Notazion ist das Hervorheben der Elementartonleiter geschickt genug und nichts weniger als schwierig, sobald man sich nur einige Mühe nicht verdriessen lassen will. — Dass freilich der Unterschied zwischen cis und des u. s. f. dabei verloren geht, ist ein bedenklicher Casus, der, wie manches Andere in dieser Reform, manchen tüchtigen Kampf anregen wird, auf den wir uns nach löblicher Menschen- und Rezensentenweise im Voraus höchlich freuen, auf welchen Kampf jedoch Keiner eher einzugehen ein Recht hat, als bis der Verfasser seine versprochene Abhandlung über *Harmonie* nach seiner Notazion bekannt gemacht haben wird.

Wollten wir nun noch die Lekzion von der *Zeitdauer der Töne* und von dem, was hineinschlägt, mit unsern erleichternden Vergleichungen dieser neuen und unserer gewohnten Notazion versehen, so würde dies etwas mehr Raum in Anspruch nehmen: allein theils wollen wir dem Scharfsinne Anderer nicht vorgreifen, theils finden wir es angemessener, zu warten, bis sich der Versuch erst mehr verbreitet haben wird, wodurch unsere Mühe willkommener werden würde, als sie es jetzt noch sein kann.

Man würdige den Versuch, den der Verfasser selbst durchaus nicht für ganz vollkommen, wohl aber für überaus vortheilhaft hält, einer ruhigen Prüfung. Wer dies nicht will, oder nicht kann, der fahre wenigstens nicht geringschätzig und absprechend darüber her, sondern er-

kenne, dass er weder Kraft noch Recht dazu hat. Es wird auch Niemand, als ein leerer Fanfaron, so kindisch sein, nach blosem schnellen Durchblättern des kleinen Buches sich ein Urtheil anzumaassen.

Das Buch enthält 56 grosse Oktavseiten sehr schönen Druckes. Zu den Notenbeispielen am Schlusse hätten auch wir Vergleichungssätze der alten Notenschrift und dieser neuen gewünscht. Die Liebhaber finden jedoch dergleichen in unserer Zeitung S. 111. Eine einzige ganz kurze, und doch schon nützliche Vergleichungstafel liefert das Buch S. 45. Herr Gambale würde wohlthun, wenn er alle Grundzüge seiner neuen Notazion mit den Elementen der unsrigen zusammenstellen wollte, wie er es auf diesem Täfelchen that; mit einem halben Bogen Nachlieferungen wäre der Sache sicher mehr genützt, als durch viele Worte. — Auf den Gang des jedenfalls merkwürdigen Unternehmens werden wir genau achten und die Ergebnisse unsern Lesern mittheilen. Denn da das Kind durchaus kein todtgeborenes ist und sich schon selbständig zu bewegen versteht, wird es gewiss noch Manches von sich zu reden machen, was seinem beschreibenden Buche immer mehr Anziehendes bringen muss. Je grösser die Gefahr, desto rüstiger sei die That, ohne welche Alles verloren ist. Wir sind begierig, wohin die Sache führt; doch mein' ich, es bleibt die Welt beim Alten, wenn sie nicht noch mit etwas mehr Honigseim gelockt wird, der doch nicht gar zu selten und nicht überkostbar ist. — Die Freunde des Geschichtlichen haben aber der thätigen Verlagshandlung um so mehr für die veranstaltete Uebersetzung der Schrift durch einen Mann, wie Häser, und für so schöne Ausstattung derselben zu danken, je weniger ein solches Unternehmen eine Spekulazion sein kann. Wen aber das Denken nicht zu müde macht, der wird das Schriftchen schon beachten. *G. W. Fink.*

Méthode des Méthodes de Piano etc.
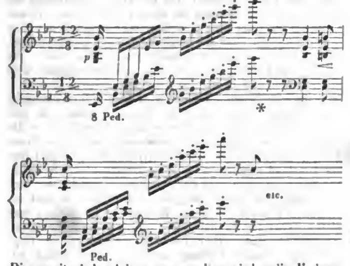
Die vollständigste Pianoforte-Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels u. s. w. nebst Anfangs-Uebungen und fortschreitenden Etüden von Czerny, Cramer, Scarlatti, Bach, Moscheles u. s. w. (zweite Abtheilung) und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden von Fr. Chopin, Th. Döhler, Heller, Franz Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert, Thalberg, Wolff u. s. w. Für die Conservatorien und Musikschulen herausgegeben von *J. Moscheles* und *Fétis.* Zweite und dritte Abtheilung. Berlin, bei Schlesinger.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ueber die erste von Herrn Fétis verfasste Abtheilung dieser Pianoforteschule haben wir ausführlich in No. 2 dieses Jahrganges gesprochen. Die beiden letzten Abtheilungen des Werkes bringen Uebungsbeispiele und Komposizionen höherer Art von den oben genannten Männern, unter welchen Herr Fétis, als Nichtkomponist für das Pianoforte, nicht zu finden ist. Die zweite Abtheilung beginnt mit ganz kurzen Uebungen für Anfänger, von Herrn Moscheles eigens für diese Pianofortesschule komponirt. Sehr kurze Wortbemerkungen über den Notensätzchen erklären, wofür diese Uebungen sind und wie sie gebraucht werden sollen, z. B.: „Für Anfänger, mit einer Hand, im Umfange und in der natürlichen Lage der fünf Finger. Dieselben Noten werden abwechselnd mit der rechten und linken Hand geübt. Der Lehrer kann die Begleitung in kleinen (in zwei Notensystemen darunter gedruckten) Noten spielen, um den Schüler die Eintheilung und den Werth der Taktbestandtheile zu lehren und in ihm das Gefühl für Harmonie zu entwickeln." Dass ein so erfahrener Lehrer, wie Moscheles, die ruhende Lage der Hand in Uebungen, die nur eine Quinte umfassen, nicht vernachlässigen würde, war vorauszusehen, nicht minder, dass sie zweckmässig sein würden. Er hat kurze Themen von acht Takten gewählt und leichte Variazionen daraus gebildet. Dass der Lehrer seinen Theil nicht eher dazu spielen wird, als bis der Schüler das Sätzchen erst bis zu einer gewissen Richtigkeit allein für sich, jedoch unter des Lehrers Aufsicht, gespielt hat, dürfen wir gleichfalls voraussetzen. In der vierten Uebung spielt der Schüler mit beiden Händen zugleich, aber in Oktaven ganz leichter Art, ohne dass die Hände aus ihrer ruhigen Lage kommen; die Sätzchen werden schon ausgeführter um des Notenlesens und der Takteintheilung willen. Nach diesen mit Fingerangabe versehenen Vorübungen, ohne Vorzeichnung, folgen S. 130 leichte Stücke, das erste und zweite noch im Umfange der fünf Finger und in C dur; das dritte nimmt F dur, im Umfange von sechs Tasten; das vierte G dur im Umfange von sieben Tasten; dann D dur im Umfange einer Oktave, zugleich als Vorbereitung zur Ausführung der Harpeggien. S. 132 beginnen Uebungen in doppelten Noten für beide Hände in fünf Sätzchen. S. 134 wird bereits eine Etüde geliefert, um der Hand Ausdehnung zu geben, und zur Uebung im Binden der Noten. Schon daraus wird jeder Lehrer sehen, dass er nicht mit allen seinen Schülern ohne Einmischung anderer Uebungssätze, ohne Gebrauch anderer Schulen, ausreichen wird. Es ist dies auch kaum zu verlangen, ja kaum möglich, weil die Anlagen und Kräfte der Schüler zu verschieden sind. In kurz gehaltenen Schulen wird man oft dazusetzen, und in solchen, die bei einem Bildungsgegenstande länger verweilen, für Begabtere weglassen müssen. — Da diese Etüde nur für Schüler anwendbar ist, deren Hand bereits ihre natürliche Grösse erreicht hat, so gibt dieser Umstand zugleich einen Fingerzeig, auf welche Schüler hier vorzüglich Rücksicht genommen wurde. — Nach einer mässigen Etüde für gebundenes Spiel kommt ein Musikstück zur Uebung der Kadenz. Man weiss, dass dieses Wort im Französischen die verschiedenartigsten Bedeutungen hat. Hier heisst es so viel als der Doppelschlag, dessen Uebung allerdings sehr nöthig ist. Warum aber der Uebersetzer das mehrdeutige fremde Wort beibehalten und nicht dafür das bestimmte unserer Sprache gewählt hat, ist uns unbegreiflich. Von S. 138 an werden Auswahlen aus schon gedruckten Werken anderer Meister geliefert, zunächst zwei Etüden aus

Czerny's Schule der Geläufigkeit, ein nützliches, bei Diabelli erschienenes Uebungswerk; einige Uebungen *(Exercices)* von *Cramer*, dazwischen einige (Etüden genannt; der Unterschied zwischen beiden wird weder hier noch anderwärts immer beachtet) von *Moscheles;* eine Etüde für Oktavengänge in beiden Händen von *Kessler*, die durchaus für völlig erwachsene Hände und für schon fertige Spieler ist; ein Kanon in der Septime, von *Moscheles* eigens für diese Schule komponirt, ist kurz und trocken; ein Satz von *Domenico Scarlatti* (bei dieser Gelegenheit machen wir wiederholt auf die reiche und schöne Sammlung der Scarlatti'schen Klavierwerke bei T. Haslinger aufmerksam); ein Vorspiel und eine Fuge von *Seb. Bach* beschliessen diese Abtheilung.

Die dritte Abtheilung bringt Etudes de Perfectionnement, also für Spieler höherer Ausbildung; und solchen schon fertigen Spielern wird dieser Theil ganz besonders wichtig und lieb sein. Die beiden ersten Etüden sind von *Moscheles* und ganz ausgezeichnet schön. Sind sie auch eigens für diese Methode geschrieben, so sind sie doch auch schon in derselben Verlagshandlung einzeln herausgegeben und von uns im vorigen Jahrgange S. 529 besprochen worden. Sie tragen die Ueberschrift: L'Enjouement und L'Ambition, II nouvelles Etudes. — Drei Etüden von *Chopin*, abermals eigens für dieses Werk geschrieben, sind völlig in der bekannten Weise dieses Komponisten, dass man sie auch ohne Namensüberschrift ihm zuschreiben würde. Sie sind daher im Grunde auch mehr Uebungen für das Spiel anderer Werke desselben Tonsetzers, als allgemeine Schulübungen. Die Freunde des eigenthümlichen Mannes werden sie unbezweifelt sehr schön finden. — Zwei von *Thalberg*. Die erste: All. moderato, leggierissimo staccato, führt folgende Figur standhaft und schön durch, zugleich sehr nützlich:



Die zweite behandelt vorzugsweise wieder die Kadenz, d. h. auch hier den Doppelschlag, dessen geschickte und runde Ausführung von Bedeutung ist, wie Jeder weiss. Sie ist daher auch einzeln in derselben Verlagshandlung als Op. 36 unter dem Titel erschienen: La Cadence. Impromptu en forme d'Etude (exécutée par l'auteur à son Concert d'Adieu de Londres). Pr. 14 Gr. — *Fr. Mockwitz* hat sie für vier Hände arrangirt. Pr. 2/3 Thlr. Solche Arrangements sind freilich nicht zu verbieten, mögen auch weniger geübten Spielern sehr lieb und in einzelnen Fällen, namentlich in diesem, für sie nützlich, jedenfalls erfreulich sein; hingegen dürften sie tüchtigen Pianisten unangenehm vorkommen, weil ihnen dadurch manches Bravourstück so in's Allgemeine gezogen wird, dass sie sich kaum mehr damit hören lassen können, nicht allein der zu grossen Bekanntschaft wegen, sondern auch, weil jeder Dilettant sagen kann: „Das spiel' ich auch," wenn er es gleich nur vierhändig spielt. Wir haben es schon erlebt, dass Virtuosen ein solches Stück fallen lassen, was wir ihnen auch nicht verdenken können. So hat denn die Sache von der einen Seite Vortheil und von der andern Nachtheil, selbst für die Herausgeber. Uebrigens hat das einzeln gedruckte Stück noch eine Einleitung, die hier fehlt. — Eine Etude von *Mendelssohn-Bartholdy*, Presto agitato, ist vortrefflich und für leidenschaftlichen Vortrag sehr vortheilhaft. Die Melodie liegt in der Oberstimme, in den Mittelstimmen wogend und lebhaft umspielt. — Eine von *Franz Liszt*, ganz das, was sie sein will, Presto impetuoso, 6/8, ein Monstrum, aber in seiner Wildheit effektvoll, dass die Leute auf die Bänke steigen, wenn es recht impetuoso heruntergeschlagen wird. — Eine von *J. Rosenhain*, eine reizende Kantilene und als Etüde trefflich. — Zwei von *Th. Döhler*. Tüchtige Uebung gewähren beide. Die erste, zwischen älterer und neuerer Art etwas schwankend, scheint uns auch ausserdem geringer als die zweite, welche dafür desto schöner ist, eine treffliche Etüde. Sie ist bereits einzeln erschienen und als Konzert-Etüde von uns empfohlen worden. — *St. Heller*, auf dessen frühere Etüden wir bereits wiederholt aufmerksam machten, liefert hier „*Die Jagd*" nach einer ungedruckten Ballade von „Huet dem Normann" (?). Sie gehört unter die musikalischen Erzählungen, zu deren Verständniss folgende Andeutungen gegeben werden: „Die Meute ist los, — die Fanfaren ertönen, — König Philipp, auf seinem feurigen Renner, sucht den Kummer zu verscheuchen, den ihm der Tod seiner Freundin Agnes von Méranie verursacht." In dieser Weise ist sie aber höchst lebhaft bezeichnend und allerliebst wirksam. — Zwei von *Eduard Wolff*, beide sehr nützlich, besonders für schnelle Sprünge; die erste ist ganz besonders schön und überaus ausdrucksvoll gesungen. — Eine von *Ad. Henselt* in Ges dur, mit der Ueberschrift: „Les Adieux du Patre," ganz in seiner gesangvollen Weise, recht schön. Ueber diesen Titel der Etüde haben wir zu bemerken, dass er später in den Abdrücken derselben Schule in „La Gondola" verändert worden ist, ein Beweis mehr, was es mit solchen Ueberschriften für eine Bewandniss hat und was man sich Alles unter Tonbildern vorstellen kann. — Eine Etüde von *Benedict*, All. assai, 12/8, As dur, wahrhaft originell, Kraft erfordernd und stärkend. — Auch die Etüde von *Amédée Mereaux* (Elegie) ist eigen erfunden, gut gemacht und ganz der Ueberschrift entspre-

chend; ein Deklamazionsstück. Man muss sie aber erst gut spielen, ehe man darüber urtheilt. Ist das auch im Grunde überall der Fall, so ist es doch in einem Stücke noch mehr nothwendig, als in einem andern. Alle die bisherigen Nummern sind eigens für diese Methode geschrieben. — Die beiden letzten Etüden sind von *Taubert* (Op. 49), beide überaus nützlich und schön. Die erste, welche an einigen Stellen Manchen vielleicht an Berger's, seines Lehrers, Art erinnern möchte, ist für Musikkundige trefflich, die andere für Alle, ein sehr niedliches Scherzo.

Man sieht also, was tüchtige Spieler an dieser letzten Abtheilung haben; bei Weitem die meisten Nummern sind in jeder Hinsicht vortrefflich. Eins wünschten wir nur noch zum Vortheil der zweiten Abtheilung dieser Methode (denn über die erste Abtheilung ist früher das Nöthige bemerkt worden), was wohl Viele mit Bedauern vermissen werden und was man unbedingt von einer solchen Methode erwarten musste: eine progressive Angabe vorzüglicher Musikstücke für das Pianoforte von verschiedenen namhaften Komponisten. — Möchte sie zum Gewinne des Ganzen und der Besitzer des Werkes noch nachgeliefert werden, besonders weil uns diese zweite Abtheilung hin und wieder etwas lükkenhaft erscheint.

Nachrichten.

Berlin, den 28. Juni 1841. *Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen auf der Königsstädtischen Bühne.* (Fortsetzung.) Zur 15. Vorstellung waren „I Puritani" von Bellini gewählt, und diese Oper wurde theilweise sehr gelungen ausgeführt, ist indess bereits so zum Ueberdruss oft im königl. Theater gehört, dass das Haus nur schwach besetzt war. Vorzüglich zeichnete sich Signora *Forconi* durch geläufigen Gesang und lebendige Darstellung aus, wenn gleich der Wahnsinn der Elvira noch tiefer ergreifend bezeichnet werden konnte. Dieser Sängerin zunächst ist der Bariton Signor *Paltrinieri* zu stellen, der den Sir Forth mit Feuer und wohlklingender Stimme sehr gut sang. Sir Giorgio, Signor *Zucconi*, trug zwar gleichfalls diese Basspartie mit vielem Ausdruck vor, hatte indess doch sehr mit seinem belegten Stimmorgan zu kämpfen, welches den Ton nur bei grosser Anstrengung unverschleiert erklingen lässt. Das Spiel dieses übrigens tüchtigen Sängers ist natürlich belebt. Herr *Vitali* als Lord Arthur wurde leider durch Heiserkeit behindert, seine volltönende Bruststimme gehörig zu benutzen, doch gelang ihm das Duett im dritten Akt mit Elvira noch am besten. Die Nebenrollen des Lords Valton und der Enrichetta di Francia wurden von dem Signor *Torre* und der Signora *Teresa Bocca* meistens genügend ausgeführt, wenn gleich der Letzteren Stimme wenig Klang hat. — Lucia di Lammermoor, Il Barbiere di Seviglia und L'Elisir d'amore sind wiederholt mit Beifall aufgenommen. Zur 19. Vorstellung wurde, hier noch unbekannt, Donizetti's Roberto d'Evreux am 12. d. zum ersten Male mit mässigem Beifall gegeben, da die Monotonie der tragischen Komposizionen Donizetti's doch gar zu gross ist, so vortheilhaft derselbe auch für die Sänger schreibt. Die Elisabetta singt Signora *Ferlotti* mit Geschmack, rein und angenehm; dagegen reicht die spitze, dünne Stimme der Signora Teresa Bocca nicht für die bedeutende Partie der Duchessa di Nottingham aus. Die Herren Vitali und Zucconi als Graf Essex (Roberto d'Evreux) und Herzog von Nottingham waren leider beide nicht bei Stimme. Der Tenorist that indess alles Mögliche, um dennoch seine dankbare Partie durchzuführen. Den Bassisten haben wir fast immer nur mit belegter Stimme gehört; auch ist die Intonazion öfters unsicher. Im Ensemble leisten die italienischen Sänger stets Vorzügliches. Hoffentlich werden wir bald mehr komische Opern hören, was doch das eigentliche Element dieser Nazion ist. Dass unter den bisher gegebenen sieben Opern fünf ernste und allein vier tragische von Donizetti, dagegen nur zwei komische Opern von Rossini und Donizetti sich befinden, ist ein Missverhältniss, welches sich auf den italienischen Zeitgeschmack gründet. — Zur 25. Vorstellung wurde am 26. d. zum ersten Male Cimarosa's karakteristische Opera buffa: „Il Matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe) mit theilweise lebhaftem Beifall einzelner Gesangstücke, präzis eingeübt, gegeben, so dass am Schlusse der Oper „Alle" gerufen wurden, jedoch Niemand erschien. Bietet sich gleich unvermeidlich der Vergleich der früheren Besetzung dieser Oper (in teutscher Sprache) mit der jetzigen, ganz verdienstlichen Ausführung dar, so ist die Folge freilich, dass solche Kunstleistungen, wie die einer *Sontag* und eines *Spizeder* nie übertroffen, ja kaum erreicht werden können; dennoch gewährt die Vorstellung in der Originalsprache und im Nazionalkarakter der Personen einen eigenthümlichen Genuss, der um so mehr zu schätzen ist, als den Sängern neuester Zeit diese einfache Komposizion fast ganz fremd geworden ist. Als besonders ihren Rollen genügend dürfen wir Signor *Negri* als Geronimo in Darstellung und Gesang bezeichnen, ein echter Buffo ohne Uebertreibung! Auch der Conte, Signor *Paltrinieri*, gab den Nobile mit vielem Anstand und Geschmeidigkeit. Das beliebte Duett Beider wurde lebhaft applaudirt und da Capo gerufen, auch eben so ergötzlich wiederholt. Von den drei Damen zeichneten sich Carolina (Signora *Ferlotti*) und Fidalma (Signora *Forconi*) durch angenehmen Gesang, und Letztere durch gemässigt karikirte Darstellung der heirathslustigen Wittwe aus. Das beliebte Terzett erhielt durch Signora Forconi mit ihrem komischen Alttriller auf „vergogna, vergogna" besondern Reiz. *Elisetta* leistete, was ihre Kräfte vermochten; doch würde freilich die Oper sehr gewinnen, wenn die Damen Ferlotti und Forconi die beiden Schwestern übernehmen könnten. Paolino wurde vom Signor *Rossi* sehr ansprechend gesungen, besonders die schöne Arie im zweiten Akt. — Manche Tempi würden durch grössere Lebendigkeit noch gewinnen. Wenn übrigens auch die Handlung in ältere Zeit sehr passend verlegt ist, so dürfte es doch besser sein, die beiden Schwe-

stern und den Liebhaber nicht im alten Kostüme gekleidet erscheinen zu lassen, damit die Karrikatur der Tante, des tauben, geizigen Geronimo und des zierlichen Grafen mehr kontrastirend hervortreten. Noch oft wird diese köstliche Musik, welche nie veralten kann, gern wieder gehört und eben so zahlreich besucht werden, als es am Sonnabende bei einer Hitze von 26 Grad im Freien der Fall war.

Wie es heisst, soll die Königsstädter Theaterdirekzion beabsichtigen: 1) die jetzige italienische Operngesellschaft, welche durch eine Sängerin und einen Bassisten vervollständigt werden soll, nach Ablauf der 36 Vorstellungen noch für drei Monate zu engagiren; 2) die teutsche Oper später ganz aufzulösen, und sich auf Lustspiele und Possen zu beschränken (was doch in Hinsicht der Konkurrenz zu bedauern wäre); 3) die jetzt hier anwesende berühmte Signora *Giuditta Pasta*, welche nur ein dramatisches Konzert bis jetzt im königl. Theater gegeben, und besonders in einer Szene und zwei Duetten aus Semiramis von Rossini ihre vortreffliche Methode und bewundernswerthe Leichtigkeit der Koloraturen geltend gemacht hat, in sechs Vorstellungen grosser italienischer Opern, im Verein mit dem italienischen Sängerpersonal, auftreten zu lassen. Es sind hierzu zuvörderst die Opern Norma, Anna Bolena und Tancred bestimmt. Ob das diesfallsige Arrangement zu Stande kommen wird, muss sich bald zeigen.

Paris, im Juni. Vor Kurzem hat „La Maschera,“ komische Oper in zwei Akten, von Arnould und de Wailli, Musik von Dr. G. Kastner, sowohl die müssigen Zuhörer als die Kenner lebhaft unterhalten und viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, theils der fliessenden, einfachen und fasslichen Melodieen, theils der originellen Harmonieverbindungen und Instrumentirung wegen. Wo aber Beides, natürlicher Fluss des Melodischen und gute Schule, sich verbindet, ist auf längere Dauer zu hoffen, als sie seit langer Zeit unsern komischen Operetten zu Theil geworden ist. Auch das Buch trägt dazu bei, besonders im zweiten Akte, der ungefähr das ist, was wir mit dem französischen Ausdrucke *une comédie de bon ton* bezeichnen möchten. Der Inhalt ist: Antonina, eine gepriesene Sängerin, seit Kurzem in Mailand, wird an der Oper angestellt und soll heute zum ersten Male auftreten. Die vorzügliche Schönheit der jungen Künstlerin hat ihr auf Maskenbällen vergangener Woche, obgleich stets unter der Maske, zwei leidenschaftliche Liebhaber erworben, den russischen Prinzen Rackmanoff und den Comte de Neuville, einen reichen französischen Gutsbesitzer. Beide bestürmen die Angebetete, welche Beide nicht ganz hoffnungslos so lange hinhält, bis sie des Einen oder des Andern unzweifelhafte Beständigkeit erkennt, dem sie dann auch wohl Herz und Hand zu schenken geneigt sein könnte, weil sie denn doch bereits des Theaters überdrüssig ist. Mitunter findet sich bei Antoninen eine Jugendfreundin, Julie, ein, mit dem Grafen von Neuville vermählt, früher auch für das Theater bestimmt, was jedoch glänzende Umstände änderten. Jetzt fühlt sich Julie von dem unbesiegbaren Wunsche gefoltert, sich wenigstens nur ein einziges Mal öffentlich hören zu lassen. Sie will die Rolle der ersten Sängerin in der Oper La Maschera übernehmen, die vom Anfange bis zum Ende maskirt spielt. Antonina widerstrebt der Freundin, gibt dann endlich nach und sinnt, wie sie sich an ihrem mit ihrer Freundin vermählten Verehrer rächen könne. Julie wiederholt noch eine Hauptszene der Oper, legt die Maske an und begibt sich in's Theater. Der Prinz, im Feuer seiner Gefühle, glaubt sich vor seinem hartnäckigen Nebenbuhler nicht besser zu verwahren, als dass er die heiss Geliebte durch sechs Kosaken rauben lässt. Der Prinz ergiesst sich noch in Entschuldigungen und Liebeserklärungen gegen die schöne Frau, die er für Antoninen hält, welche er das erste Mal ohne Maske sieht, als auch schon der Graf de Neuville, der den Raub auf der Stelle erfuhr, angemeldet wird. Der Name Neuville flösst der Pseudo-Antonina Schrecken ein, bleich beschwört sie den Prinzen, sich ihrer anzunehmen und sie nicht den Blicken des Ankommenden auszusetzen. Augenblicks schützt sie ein Nebengemach und der Graf tritt ein, der schlechterdings die schöne Antonina sehen und nicht eher vom Platze weichen will. Da meldet der Bediente die Gräfin von Neuville (also die eigentliche Antonina), was dem Grafen ein wenig unbequem fällt, er glaubt sich verrathen und wird einstweilen in ein anderes Nebenzimmer verwiesen. Aber der Prinz wird vom Anblicke der Pseudo-Gräfin ganz umgewandelt, er findet sie durchaus liebenswürdig und behauptet, dass sie es eigentlich gewesen, die er vergöttert habe, welcher er Hand und Vermögen anzubieten vom Herzen bereit sei. Mehr konnte die Sängerin nicht wünschen, die sich nur ein Stündchen unumschränkte Herrschaft im Hause des Prinzen erbittet, womit der Prinz seine Liebe bestätigen solle, was er bewilligt. In dieser Zeit sollen Graf und Gräfin ohne Aufsehen entfernt werden. Als sich deshalb die Pseudo-Gräfin zurückgezogen hat, glaubt der Prinz nichts Besseres thun zu können, als die beiden Eingesperrten zusammenzubringen und sich zu entfernen. Mann und Frau machen sich nun gegenseitig die sonderbarsten Erklärungen, die keines versteht, womit sich Beide jedoch zufrieden geben. Man ist versöhnt und im besten Verkehr, als der Prinz mit der vermeintlichen Gräfin in den Saal tritt. Der Graf hält die Dame zärtlich umschlungen, küsst ihr die Hand, und seine eingeführte Frau Gräfin sieht ganz gleichgiltig darein und wundert sich nicht einmal. Der Fürst steht kopfschüttelnd, wendet sich an einen und den andern und erhält überall Winke, das Geheimniss nicht zu verrathen. Endlich erklärt Antonina. Der Fürst ist überglücklich und die Sängerin natürlich mit als Fürstin von Rackmanoff.

Die Onverture zu diesem interessanten Operntext ist ohne Zweifel die Hauptnummer der Komposizion, deren erste Hälfte aus einem Andante $^6/_8$ besteht, das in einer reizenden Melodie, glücklich harmonisirt, als Träger einer träumerischen Melancholie und Liebe dient; die zweite Hälfte bildet ein Allegro, dessen Hauptmotiv

vielfacher Imitazionen fähig ist, die glänzend benutzt wurden. Gleich die Introdukzion, ein Terzett zwischen dem Impresario, der Sängerin und ihrem Kammermädchen Paula, ist feinkomisch und elegant; nicht minder das zweite Terzett zwischen Paula und den beiden Liebhabern der Sängerin. Dagegen ist der Gesang der Gräfin im breiten und würdigen Style gefühlt gehalten. Die Ballszene, jene Hauptszene der Oper, welche die Gräfin vor Antoninen wiederholt, ist höchst effektvoll und wechselreich. Antoninens Couplets sind so sentimental kokett, als es Französinnen eigen ist. Finale des ersten Akts, worin die eingeschüchterte Paula Juliens Entführung berichtet, was den Impresario in die grösste Verwirrung und Noth versetzt, weil seine Oper auf dem Spiele steht. Die stürmische Bewegung ist ergötzlich. — Den zweiten Akt leitet ein Gesang der gefangenen Gräfin ein, dessen erste Hälfte die Melodie des Allegrosatzes der Ouverture ergreift, der dem Gesange angemessen, in andere Abschnitte gewendet wird, woran sich ein brillanter Bolero als zweite Hälfte schliesst. Die achte Nummer, Duett zwischen dem Prinzen und dem Grafen ist melodiefrisch und durch dreitaktige Rhythmen besonders originell. No. 9. Arie des Prinzen, ein lebhaft entwickelter Bolero, zeigt sich in voller Entschlossenheit des Karakters und im harmonischen Luxus. Der Schlusssatz besteht in einem Chore.

Offenbar gehört diese komische Oper nicht unter diejenigen, die vorzugsweise auf den Beutel des Publikums und auf die allerflüchtigste Unterhaltung mit gewöhnlich Hergebrachtem spekuliren, sondern mit Liebe zur Kunst und für Erhebung derselben eine eben so ergötzliche als kunstgemässe Unterhaltung zu vereinigen streben. Darin liegt ein Hauptgewinn dieser Oper und das Verdienst eines gewissenhaften Künstlers.

Dr. *Nic. Klein.*

Münster. In den vorigen Tagen gab hier der Violinvirtuos Herr *Ad. Krollmann* ein Konzert und fand allgemein den grössten Beifall. Der Künstler verdient diese Anerkennung in vollem Maasse. Sein Spiel ist in jeder Beziehung so ausgezeichnet und hat einen so eigenthümlichen Reiz, dass selbst der kaltherzigste Zuhörer sich einer innern Erregung nicht erwehren konnte. So etwas Seelenvolles, so viel Feuer und Energie, eine solche Reinheit und Abrundung der Töne, wie Herr Ad. Krollmann entwickelte, findet man selten; und nicht oft die Fertigkeit in den Doppelgriffen, und die Leichtigkeit und Gewandtheit in der Bogenführung, die er z. B. im Arpeggio, Stakkato und in seinen herrlichen Akkorden zeigte, welche letztere er so ununterbrochen und so voll und rein hervorzuschwingen versteht, dass man hier in der That die Meisterschaft bewundern muss.

Betrachten wir übrigens das Spiel unsers grossen Künstlers im Ganzen, so ist er ohne Zweifel am ausgezeichnetsten im Adagio. Dies ist bei ihm so hinreissend und entzückend, dass es, wo ihm Gefühl begegnet, nicht leicht ein Auge trocken lässt. Daher gefiel Herr Krollmann auch am meisten in der Melancholie von Prume. Diese Worte bieten reine Wahrheit, und ich bitte deshalb, dieselben nicht mit Lobhudeleien zu vergleichen, die leider auch nichts Unerhörtes sind. Wir können uns hier schliessend nicht der Bemerkung enthalten, dass Herr Ad. Krollmann den Ole Bull an Ausdruck und Ton um ein nicht Geringes übertrifft.

Den 24. Juni 1841. *Fraling.*

Erfurt. Zu den musikalischen Genüssen, welche dem hiesigen Publikum gewöhnlich den Winter und Frühling hindurch von den verschiedenen hier bestehenden Konzertvereinen und von ausgezeichneten fremden Künstlern bereitet werden, kamen diesmal, für einen auserwählten Kennerkreis, neue sehr dankenswerthe in sechs musikalischen Soiréen, welche in Verbindung mit den Herren *Diedrich* (Violinist) und *Habermann* (Violoncellist) der verdienstvolle Organist *Ritter* in seinem, am Friedrich - Wilhelms - (Dom-) Platze neuerbauten, geschmackvoll ausgestatteten Musiksalon veranstaltete. Sie waren vorzugsweise durch auserwählte Klavierstücke, als Trio's, Sonaten u. s. w. gewürzt, welche wohl einstudirt und rund vorgetragen, in Verbindung mit beliebten Gesangstücken eine Reihe interessanter, genussreicher Musikabende gewährten. Zum Vortrage gelangten die trefflichen Trio's von Wölfl, Op. 23, No. I und II (Arbeiten, auf welche wir vorzüglich jüngere Klavierspieler angelegentlichst hinweisen); von Beethoven Op. 1, No. 3, Op. 61, No. 1, 2, 3, Op. 70, No. 1 und Op. 97; von W. Taubert Op. 32 zwei Mal; von Fr. Schubert Op. 100, und von F. Krommer Op. 87. Ferner Sonaten von Scarlatti, Beethoven (C dur, Op. 53, mit Vorlesung des darüber von K. Stein in diesem Blatte gelieferten Fantasiestücks) und von A. G. Ritter (Manuskript), sämmtlich von Letzterem mit gewohnter Fertigkeit und Tüchtigkeit vorgetragen, während in den Trio's auch die Behandlung der begleitenden Instrumente von achtbarem Talente und rühmlichem Kunststreben zeugte. Ausserdem erfreute Herr Ritter noch durch den Vortrag mehr oder weniger umfangreicher Komposizionen von Scarlatti, Mendelssohn, Liszt, Field, Döbler u. A. m. — Die Zwischengesangsstücke waren von Berger, Klein, Lickl, Löwe, Mendelssohn, Schubert, Spohr und M. v. Weber.

Das ganze Unternehmen fand so lebhaften Anklang, dass es wahrscheinlich auch künftigen Winter seinen gedeihlichen Fortgang haben wird.

Jena. Vor Kurzem erfreute uns Herr Musikdirektor *Stade*, dessen Verdienste um das hiesige Musikwesen in diesen Blättern bereits mehrfache rühmliche Anerkennung gefunden haben, durch ein in der Kollegienkirche veranstaltetes Privatkonzert, welches ausschliesslich ältere Komposizionen darbietend, ein zwar nicht sehr zahlreiches, aber desto auserwählteres Publikum herbeigezogen hatte und unstreitig zu den ausgezeichnetsten musikalischen Leistungen gehörte, deren sich bisher unser Saalathen rühmen konnte. Herr Stade selbst erwarb

sich durch runden Vortrag zwei grosser Bach'scher Fugen und verschiedener Choräle und Choralbearbeitungen von Prätorius und Joh. Eccard, den Beifall, den er bisher als ausgezeichneter Pianofortevirtuos genossen, nunmehr auch als tüchtiger Orgelspieler, in welchem der kürzlich verstorbene, treffliche Veteran Domaratius unstreitig einen seiner würdigen Nachfolger finden würde.

Die gegebenen Gesangstücke, die köstliche Motette von Bach: „Ich lasse dich nicht" u. s. w.; ein achtstimmiges Crucifixus von Antonio Lotti; ein Agimus tibi gratias von Orlando di Lasso; zwei Duetten aus dem Stabat mater von Pergolese, Responsorien von Palestrina und zwei Arien aus Händel's Messias: „Er ward verschmähet" u. s. w. und „Ich weiss dass mein Erlöser lebet" u. s. w. wurden gut, zum Theil ausgezeichnet schön von der Gattin des Herrn Konzertgebers, dessen Schwägerin, Fräulein Schmidt aus Hannover, früherhin auf dem Theater in Petersburg, einer Altistin von seltenem Umfange und Wohllaute der Stimme, so wie von mehreren trefflich gebildeten Dilettanten vorgetragen, deren Gesangweise der geschickten Unterrichtsmethodik unseres verdienstvollen und kunsteifrigen Universitätsmusikdirektors, dessen Stelle leider nur gar zu sehr einer angemessenen Dotazion ermangelt, das rühmlichste Zeugniss ausstellte.

Binnen Kurzem wird der würdige Schüler seines grossen Meisters Oratorium: „Das Weltgericht" hier zur Aufführung bringen und dieser persönlich die Direkzion übernehmen.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Cremona. Fiasco. Bei der Prima Donna Giuseppina Lacinio kann man fast ein Ohr zudrücken, ohne jedoch dabei ein saures Gesicht zu machen. Die Anfängerin Marianna Tizzoni ....! Tenor Antonio Cristofani hat bereits in Odessa, in Spanien und Malta sich Ehre erworben, Bassist Paolo Ambrosini ist bekannt, und Buffo Cavisago geht mit; aber Speranza's Oper I due Figaro gefiel gar nicht. Donizetti's Elisir d'amore mit dem neuen Tenor Gaetano Leonardi aus Verona, darauf seine Lucia di Lammermoor, waren weit glücklicher. Leonardi insbesondere mit einer guten Schule befriedigte als Neuling ungemein, sogar die Lacinio nahm sich besser aus, Ambrosini und Cavisago wirkten vortheilhaft zum Ganzen mit.

Mantua. Haben in den letzten Jahren Donizetti's Lucia di Lammermoor und Gemma di Vergy alle unsere Theater behext, so dass man einige Zeit glaubte, Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante, Ricci et Comp. seien arme Schlucker, so grassirt jetzt des Ritters Lucrezia Borgia endemisch auf den italienischen Theatern. Hier gab die Rolle diesmal die rühmlich bekannte Schütz, somit gefiel diese Oper im Ganzen sehr, wiewohl die Mitwirkenden (Carolina Imoda, Tenor Paolo Zilioli, Bassist Eugenio Santi) nicht vom besten Kaliber waren. In dem hierauf folgenden Roberto d'Evreux desselben Ritters machte sich sogar Zilioli bemerklich, die Schütz aber Furore, und wurde zu Ende der Oper sechs Mal hervorgerufen. In der letzten Vorstellung nahm der Beifall und das Hervorrufen kein Ende, die Schütz wurde überdies mit Lorbeerkronen, Versen und Blumen beworfen.

Verona (Teatro Filarmonico). Alessandro Lanari, der bekannte Impresario per eccellenza, hat die Veroneser diesen Karneval ganz glücklich gemacht. Man denke sich das Kleeblatt: Unger, Moriani, Ronconi (Giorgio); zu dieser Zahl drei noch vier (!) Donizetti'sche Opern: kann es dermalen in Italien ein glückseligeres Eden geben? und wer vermag den Jubel in der erst gegebenen Oper Lucia di Lammermoor zu beschreiben? Die Unger imponirt, Moriani reisst alles mit seiner Wunderstimme hin, Meister Ronconi hat einen beneidenswerthen Talisman, in jeder Rolle immer auf seinem wahren Platz zu sein. Einer der Unger zugestossenen Unpässlichkeit wegen ging die Lucrezia Borgia nicht am Besten, weswegen einstweilen die Lucia mit der Grevedon gegeben wurde, die aber zwischen Moriani und Ronconi auf ihrem Posten nichts weniger als glänzte. Die abermals hergestellte Unger erregte bei ihrem Erscheinen auf der Bühne Fanatismus. Zu ihrer Benefizvorstellung wählte sie die Parisina, Moriani zu der seinigen Mehreres aus der Parisina, Lucrezia Borgia und Lucia, Ronconi zur seinigen bediente sich noch des dritten Aktes des Torquato Tasso: den wollüstigen Genuss aller dieser Donizetti'schen Seligkeiten, die Aufnahme dieser drei Heroen in ihren Serate di beneficio können sich die Leser wohl vorstellen.

Vicenza. fff = fiaschissimo. Eine etwas spät, theils in Mailand, theils in Venedig zusammengebrachte Gesellschaft, als Dem. Lucienne Thévenard, Tenor Giovannini, Bassist Giuseppe Luzio (aus Venedig) und Buffo Pozzesi u. s. w. eröffneten die Stagione mit Ricci's Orfana di Ginevra und scheiterten, wiewohl die Sänger an sich eben nicht zu verachten sind, aber die Musik und der unpässliche Tenor .... Mit der Leva ging es darauf um die Hälfte Januars erwünscht in Ricci's Chiara di Rosenberg, eben so späterhin in Bellini's Sonnambula.

Padua (Teatro Nuovissimo). Drei Prime Donne: die Pusterla, Rossetti und Bertuzzi; zwei Tenore: Tatti und Monti; zwei Bassisten: Jean Baptiste Rommy und Rebussini, welcher Letztere die Bufforollen übernahm, waren die Hauptsänger. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, mit der Pusterla, Rossetti, Tatti und Rebussini hat nicht gefallen; die Pusterla hielt sich mit einer Kavatine und Rebussini mit seinem Spiele. Donizetti's Torquato Tasso gefiel auch nicht. Bellini's Straniera mit dem neuen Basse Ercole Antico machte nicht kalt, nicht warm; dessen Sonnambula (mit der Pusterla, Rossetti, Tatti und Antico) erwärmte etwas in der Folge, und Donizetti's Elisir d'amore (mit der Rossetti, Monti, Rebussini und Antico) elektrisirte die Zuhörer wenig, die also die heurige Stagione del Carnevale in musikalischer Hinsicht gar wenig befriedigte. — Nebst diesen sämmtlichen Quasi-Fiaschi erschien die neue Operette des

neuen Maestro *Bocci, I Fiaschi del Carnevale* betitelt, mit der De Antonj, der Secci, der Cecconi, den Herren Bartoli, Lucio und Renato und — machten keinen Fiasco!

Venedig (Teatro alla Fenice). Grosse Sängergesellschaft und grosse Fiaschi. Prime Donne: die Dérancourt, Olivier, Malvasi; Tenore: der Russe Iwanoff und der Toskaner Corelli; Bassisten: Ronconi (Sebastiano für den Karneval, und sein Bruder Giorgio [s. *Verona*] für die Fastenzeit), D'Auconi, Zuliani, Pignolo, Torri.

Ist der Stephanstag (26. Dezember) in Italien, in Betreff der Oper, einer der feierlichsten Tage des ganzen Jahres, so ist er es in Venedig noch mehr als irgendwo. Schon um 1 Uhr Nachmittags ist der mit Recht so hochberühmte Markusplatz und die Riva degli Schiavoni mit Menschen überfüllt. Die ganze schöne Welt ist hier versammelt, und da wird von nichts Anderm gesprochen als von den Abends zu eröffnenden Spektakeln, wobei natürlicherweise die Fenice, ihre Sänger, Maestri, Balletmeister, Tänzer das Hauptgespräch sind. Dies Theater hat im Karneval allein von der Regierung und der Stadt eine Beisteuer von ungefähr 45,000 Augsburger Gulden, das mit den 10,000 Gulden, welche im Durchschnitt die Abonnenten bezahlen, 55,000 Augsb. Gulden ausmacht, die der Impresario, ehe Abends der Vorhang aufgeht, so zu sagen schon in der Tasche hat. Gefällt nun Oper und Ballet, so ist der Zulauf aus den Umgegenden ungemein stark, das Theater, Venedig selbst, gewinnen ungemein dabei, und der Karneval wird einer der glänzendsten; im Gegentheil sieht's traurig aus, was auch dieses Jahr der Fall war: Oper und Ballet wurden mit Pfeifen und Heulen aufgenommen. Die Oper war Herrn Nicolai's Templario, der, wie die Leser dieser Blätter ohnehin wissen, zu Turin, Genua, Triest sehr, in Mailand ziemlich gefallen hat, und auch warum. Hier fehlten theils begünstigende Umstände, theils behagte den Venezianern die Musik nicht, was denn besagten ungünstigen Ausgang zur Folge hatte. Der hiesige Zeitungsschreiber drückt sich hierüber unter Anderm folgendermaassen aus: „Das erste, was an diesem Templario nicht zu loben ist, ist die Musik, teutsche Musik der neuen Schule (hört!). Um sie zu verstehen ist nicht genug Corelli's Wissenschaft (?!) zu besitzen. Stellen Sie sich einmal einen schrecklichen Lärm vor mit einer darauffolgenden Mattigkeit und Kraftlosigkeit des Orchesters und der Sänger und gewisse honigsüsse Gesänge, wobei selbst die kräftigsten Seelen ohnmächtig werden u. s. w.“ Iwanoff, von Rossini sehr anempfohlen, schrie allzusehr, und bei alldem hörte man ihn kaum. Die Dérancourt fand höchstens in ihrer eingelegten Cabaletta di sortita einigen Beifall (sie ist eine Prima Donna zweiten Ranges, und die Olivier noch weniger), Ronconi als Protagonist gar keinen! (er distonirte). Um die Hälfte Jannars übernahm der Bassist Luigi Pignola anstatt Ronconi die Titelrolle, erhielt Anfangs Aufmunterung, machte aber die Sache nicht besser. Donizetti's Belisario fand hierauf eine laue Aufnahme, also Templario und Belisario, auch dem Reime nach, zwei Fiasco's. Der blinde Belisario (Ronconi) fand einigen Beifall, Corelli machte den Alamiro, die für die Unger ursprünglich komponirte Rolle der Antonina die Dérancourt, und die Irene die Olivier. Die Sänger thaten ihr Mögliches, das Publikum liess sie machen was sie wollten, und das leere Haus war im eigentlichen und im figürlichen Sinne kalt. In der Folge gab man den ersten und zweiten Akt des Belisario mit dem dritten des Templario; die Tassini ersetzte die unpässlich gewordene Olivier. Die von Herrn Combi ursprünglich für Genua geschriebene Oper Ginevra di Monreale sollte nun einigermaassen die Theaterleiden lindern, aber auch sie hatte keinen günstigen Erfolg und wurde blos ein Mal gegeben. Rossini kam den 17. Februar hier an, um der Aufführung der neuen Oper seines Schützlings, Maestro *Vincenzo Gabussi* aus Bologna, beizuwohnen. Er wurde auch nach einer 17jährigen Abwesenheit von hier mit grossem Jubel in der Fenice empfangen; ja es schien, als gelte der Beifall dieser *Clemenza di Valois*, so hiess nämlich die neue Oper, mehr dem Pesareser als Bologneser Maestro, weil Herrn Gabussi's Kindlein nichts Ausgezeichnetes aufzuweisen hatte. In der That verhallte der nach so vielen Leiden eingetretene Beifall gar bald, Gähnen und Langeweile plagte die Zuhörer, bis endlich die Lucrezia Borgia von Salvatore Donizetti mit der Dérancourt, der Tassini, Salvi und Ronconi (Giorgio) am 11. März sie auf einmal aufheiterte, und die Stagione wenigstens gut endigen sollte; aber in den letzten zwei Tagen derselben gab man die zweite neue Oper: *Margarita di Yorck*, vom Maestro *Nini*. In der ersten Vorstellung waren die Meinungen getheilt: die sogenannten Intelligenti wollten in der Musik viele Kunst (?!) finden, die Profanen hingegen Reminiszenzen und Lärm; Maestro und Sänger wurden nach dem ersten Akte hervorgerufen. In der zweiten Vorstellung hörte man das Ganze mit derselben Gleichgiltigkeit als den Templario und Belisario. In der Fastenzeit gaben die Demeric und die Herren Corelli, Luzio, Valentini Donizetti's Elisir d'amore und Fürst Poniatowsky's Don Desiderio mit Beifall, wiewohl letztere Oper bei ihrem Entstehen unlängst zu Pisa mit einem ehrwürdigen Fiasco nach Hause gegangen war.

Doktor *Lichtenthal* in Mailand wurde verwichenen Februar von der hiesigen Accademia di Santa Cecilia zum Ehrenmitgliede ernannt.

Sehr böse Zungen (Gott verzeihe es ihnen) machen aus *Rossini* sogar einen Sensal, behaupten, er sei sowohl bei Maestro Gabussi als Tenor Iwanoff der eigentliche Unterhändler für's hiesige Theater Fenice gewesen, dabei soll er eine hübsche Summe gewonnen haben. Hat man ja vor zwei Jahren auch einen Fischhändler aus ihm gemacht!

Triest. Man hoffte mit Speranza's Due Figaro, der Gabussi, dem Tenor Guasco, Bassisten Panzini und Buffo Scalese einen Terno zu machen, und machte Bankrott. Der Elisir d'amore mit der Goldberg, Tenor Ercole, Panzini und Scalese machte Fiasco: die Sänger thaten zu viel. Nicht viel besser ging es Mercadante's Giuramento mit der Goldberg, der Olivieri, Tenor Guasco und Bassisten Capitini. Derohalben gab man Ricci's Prigione di Edimburgo mit der Goldberg, Gabussi, einem

ganz neuen Tenor Namens Severe (der brav distonirt) und Scalese; von den beiden Damen hatte jede eine Partei, die sie beklatschte, Scalese gefiel, mithin auch die Oper. Im März gab man noch die Capuleti mit der Goldberg, Moltini und Guasco; desgleichen die Norma mit der Moltini, der Olivieri, Guasco und Capitini. Die Journale sprechen von grossem Beifalle, aber man behauptet allgemein, der Impresario habe diese Stagione eine bedeutende Summe verloren. — Die Oper Rolla, die Herr Mabellini im Karneval 1840 zu Turin komponirte und die daselbst sehr gefiel, missfiel hier gänzlich; theils wimmelt die Musik von Harmoniepfuschereien, theils distonirten die Virtuosi. Die Gabussi war in dieser Oper eine bessere Schauspielerin als Sängerin, die Moltini und Guasco mochten mehr leisten; aber Mercadante's Schüler hat sie mit keinen hübschen Melodieen versehen.

Statistische Uebersicht der Karnevals- und Fastenopern 1841 in Italien.

In der eben verflossenen Stagione wurde wenigstens auf 80 Theatern Opern gegeben. Von den bekannten kommen davon 19 auf die sardinischen Staaten (Piemont, Genua, Nizza, Insel Sardinien), 18 auf den Kirchenstaat, 18 auf das Lombardisch-Venezianische Königreich, 14 auf Toscana, Lucca, Modena und Parma, 12 auf das Königreich Sizilien.

20, sage zwanzig neue Opern wurden komponirt. Hiervon kommen auf Mailand 6 (Proscritto, Gonzalvo, La Cantante, Due Savojardi, I Briganti, Francesca da Rimini; von diesen beiden Letztern siehe zu Ende); auf Neapel 3 (Iginia d'Asti, Cristina di Svezia, Portator d'acqua); auf Venedig 2 (Clemenza di Valois, Margarita di Yorck); auf Rom 2 (Adelia, Barbero benefico); auf jede der folgenden Städte eine: Turin (Lago delle Fate), Pavia (Finto sordo), Genua (Gildippe e Odoardo), Pisa (Don Desiderio), Padua (I Fiaschi del Carnevale), Cagliari (La Casa disabitata), Palermo (Erberto di Valtellina).

Neue Maestri entstanden 8, sage acht: *Bajetti*, *Bertuzzi*, *Biscottini*, *Bocci*, *Carcano*, *Gabussi*, *Gatti*, *Sanelli*.

Wiederholte ältere Opern.

Die hier bei den erstgenannten fünf Maestri angegebene runde Zahl kann als Minimum betrachtet werden.

Donizetti wurde auf 50 Theatern gegeben: die Lucrezia Borgia auf 15! (in der vorigen Stagione auf 4); Gemma di Vergy, Roberto d'Evreux, jede auf 9; Elisir d'amore auf 8; Belisario, Lucia di Lammermoor, Marino Faliero, jede auf 7; Parisina auf 6; Ajo nell' imbarazzo auf 4; Torquato Tasso auf 3; Furioso auf 2; Anna Bolena, Fausta, Esiliati in Siberia, Campanello, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 25. Chiara di Rosenberg und Scaramuccia, jede auf 8; Esposti, Chi dura la vince, jede auf 3; Orfano di Ginevra, Nuovo Figaro, jede auf 2; La Gabbia de' matti auf 1.

Bellini auf 20. Beatrice di Tenda auf 6, Sonnambula auf 5; Norma und Puritani, jede auf 3; Capuleti e Montecchi auf 2, Straniera auf 1.

Rossini auf 10. Barbiere di Siviglia auf 7; Gazza ladra, Matilde Shabran, jede auf 2; Mosé, Italiana in Algeri, Inganno felice, jede auf 1.

Mercadante auf 10. Vestale auf 4; Giuramento auf 3; Bravo, Emma d'Antiochia, jede auf 2; Elisa e Claudio auf 1.

Ricci (Federico) auf 7. Prigione di Edimburgo. — *Coppola* auf 4, Nina. — *Speranza* auf 4, I due Figaro. — *Nicolai* auf 3. — *Pacini* und *Aspa*, jeder auf 2. — *Combi*, *Meyerbeer*, *Pavesi*, *Persiani*, *Selli*, *Verdi*, jeder auf 1.

Auffallend ist in diesem Verzeichnisse, dass Maestro Luigi Ricci wieder das Haupt emporhebt und nach Donizetti, der noch immer alle Bühnen behext, sogleich die oberste Stelle einnimmt. Aus demselben Verzeichnisse ergibt sich folgendes Verhältniss:

Donizetti	=	10.
Ricci	=	5.
Bellini	=	4.
Rossini und Mercadante jeder	=	2.

Von den ausländischen Sängern, worunter die allermeisten weiblichen Geschlechts sind, nehmen die Franzosen die grösste Zahl ein, wiewohl sie in musikalischer Hinsicht gewiss sehr weit hinter den Teutschen stehen. Die Stagione hatte demnach:

Französische Sänger 19 (15 weibliche: *Bertrand*, *Bruni*, *Castellan*, *Chevrier*, *D'Abbadie*, *D'Alberti*, *Dérancourt*, *De Rieux*, *Grévedon*, *Hallez*, *Leon*, *Mequillet*, *Olivier*, *Temeoni*, *Thévenard*; 4 männliche: Tenore *Castellan* und *Déval*, Bassisten *Bouffier* und *Rommy*).

Teutsche Sängerinnen 9 (*Fink-Lohr*, *Goldberg*, *Mayer*, *Maray*, *Pixis*, *Schubert*, *Schütz*, *Steyer*, *Unger*).

Engländerinnen 2 (*Kemble*, *Shaw*), Spanierinnen 2? (*Armenia*, *Parepa?*); hierzu noch der Russe Tenor *Iwanoff* und die *Pauw* aus Belgien.

Was nun die oben angezeigte Operette *I Briganti* und Oper *Francesca da Rimini* betrifft, so wurde erstere vom Zöglinge *Arditi*, die zweite von drei Zöglingen des Mailänder Konservatoriums, der erste Akt von den Herren *Devasini* und *Bellini*, der zweite von Herrn *Meiners* komponirt, und zwei Mal auf dem kleinen Theater daselbst von den Zöglingen des Institutes in Gegenwart vieler Zuhörer aus allen Ständen mit geräuschvollem Beifall gegeben. Referent konnte nur der zweiten Oper beiwohnen. Hat der erste Akt nichts als das alltäglich Moderne aufzuweisen, so wird man im zweiten Akt durch den Musikkontrast so überrascht, dass man nicht anders als dem 16jährigen Jüngling Meiners (Sohn eines hiesigen teutschen Buchhändlers) herzlich dazu gratuliren muss. Ein Quartett, ein Chor, überhaupt der ganze zweite Akt, würden auch auf der Scala vorgetragen eine sehr glänzende Aufnahme gefunden haben. Der Chor insbesondere fällt durch seine Beethoven'sche Physionomie auf. Schade, dass gerade in dieser Francesca da Rimini die treffliche Sängerin *Hetznecker* (aus Baiern,

ebenfalls Zögling dieses Instituts) nicht wirken konnte. Der gegenwärtige Direktor des Konservatoriums, Graf *Renato Borromeo*, hat in dasselbe neues Leben gebracht.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Ajaccio (Insel Corsica). Die Rivolta gefiel als Lucia di Lammermoor in Donizetti's Oper gleichen Namens. Im Barbiere di Siviglia waren die Hauptrollen so vertheilt: Rosina = Clelia De Velo, Almaviva = Ignazio Bonomelli, Figaro = Luigi Silinguardi, Don Bartolo = Giuseppe Galetti. Alle machten sich Ehre. Minder gut ging es in der Sonnambula, besser im Elisir d'amore.

Athen. Bellini's Capuleti mit der Basso, der Marchetti und Herrn Zuccato fanden eine gute Aufnahme; in Donizetti's Belisario Polani (Titelrolle) und die Basso den meisten Beifall.

Barcelona. Auf dem hiesigen Theater, dem sogenannten Liceo de Isabella II. wurde die Prima Donna Chiara Albertini Virgilj in der Beatrice di Tenda, in Pacini's Vestalin, in Mercadante's Testa di Bronzo, in Donizetti's Elisir d'amore und Esiliati in Siberia am meisten, ihr zur Seite Tenor Boeri, Bassist Battaglini und Buffo Pietrasanta mehr oder weniger applaudirt. Den 27. Januar gab man Mercadante's Conte d'Essex zum Vortheile des Armenhauses mit keinem guten Erfolge; die Tavola war unpässlich, die Assandri und Bonfigli hatten einigen Beifall. Am 22. Februar hatte die Albertini ihre Benefizvorstellung in der Sonnambula. Sie wurde nebst dem Bassisten Battaglini auch für's nächste Jahr engagirt. Im März gab man Auber's Muta di Portici mit der Tavola, Bonfigli, Balzar und mit gutem Erfolge. Ganz besonders gefiel die Barcarola.

Die unlängst vom hiesigen Impresario *Sala*, nebst dem eben benannten zu Mailand engagirten Sänger sind: die beiden Prime Donne Palazzesi und Gariboldi, die Tenore Lonati und Gomez, die Bassisten Marini (Ignazio) und Novelli.

Cefalonia. Die mehr oder weniger mit Beifall aufgenommenen Opern waren: Donizetti's Gemma di Vergy und Lucrezia Borgia, Bellini's Capuleti, worin die Morosi-Soletti den Romeo, die Seacabarozzi die Giulietta, Herr Comassi den Tebaldo und Herr Avignone den Capellio machte; Rossini's Matilde Shabran, worin auch Herr Rossi-Gallieno sang.

Corfu. Die letzte Oper der Stagione war die Straniera, worin die Del Sere ungemein gefiel. Ihre Benefizvorstellung hatte sie am 16. Februar.

Havanna. Die Ober (eine Böhmin), die Borghese (eine Französin), Tenor Bajetti und Bassist Salvatore fanden eine glänzende Aufnahme in „vier" Donizetti'schen Opern (Marino Faliero, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy, Elisir d'amore) und in Bellini's Puritani.

Lissabon. Die längst ersehnte Semiramide del Maestro Rossini gefiel ungemein. Die Boccabadati gab die Titelrolle, die Fabbrica machte den Arsace, Conti den Idreno und Fornasari den Assur. Wegen Erkrankung der Boccabadati musste man abermals Marino Faliero geben. Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo mit der Barili, der Belinzaghi, Ferrari und Fornasari befriedigte. In der Benefizvorstellung der Barili regnete es nicht nur, wie in Italien, Gedichte, Bildnisse, Blumenkränze, Blumensträusse, sondern auch eine aus Blumen geflochtene Harfe mit silbernen Saiten, ein Szepter, eine Palme, Lorbeerkränze mit goldenen Trauben, in welchen Emblemen die eingeflochtenen Namen der Damen und Herren zu lesen waren, die sie der Künstlerin dedizirt hatten.

Lugano (Italienische Schweiz. — In der Faste). Die Gemma di Vergy del Signor Maestro Donizetti mit der Casiglieri, der Sacchi, den Herren Valerio, Bonazzi und Frangi erfreute sich einer guten Aufnahme.

Madrid. In der Cenerentola machte sich die Gamarra (eine Spanierin) nicht viel Ehre, Galli wurde applaudirt und ausgepfiffen, Genero und Miral retteten sich. Die Mazzarelli gefiel in Donizetti's Maria Stuarda. Die vom spanischen Maestro *Lancadri* zu Cadix neu komponirte, hier von ihm in die Szene gesetzte Oper: *Ruggero, o la congiura di Venezia*, worin die Mazzarelli, Genero und Miral wirkten, gefiel bei all ihren Reminiszenzen. Mercadante's Giuramento mit der Franceschini-Rossi, dem neuen Tenor Umanoe und Miral zog wenig, dessen Elena di Feltre gar nicht an.

Malta. Donizetti's Roberto d'Evreux mit Mad. Darbois, Signora Quattrocchi, Tenor Ramoni und Bassisten Del Riccio gefiel weit mehr als Bellini's Straniera.

Moskau. Vor ihrer Abreise von Petersburg nach Moskau, wo sie den Karneval zubrachte, gab die Pasta in jener Hauptstadt eine Akademie zum Vortheile eines daselbst ansässigen verarmten italienischen Sängers, bei welcher Gelegenheit die Kaiserin ihrem Landsmann einen Ring von 800 Rubeln im Werthe zusandte.

Die hier von der *Pasta* im Karneval gegebenen Akademien waren sehr glänzend, mit reichen Einnahmen und grossen Geschenken verbunden; die Aufnahme der Künstlerin selbst über Alles schmeichelhaft.

Odessa. In Donizetti's Betly gefielen besonders die Ferrarini-Baschieri, die Barozzi-Beltrami nebst den Herren Gentili, Dagnini und Marini (Giuseppe). Maestro *Gervasi* gab in seiner Benefizvorstellung seine neue Operette: *Il Casino di campagna* (Text vom Tenor *Dagnini*) mit gutem Erfolge.

Oporto. Sowohl in Donizetti's Lucia di Lammermoor als Gemma di Vergy hat sich die Maddalena Belloni, vom Mailänder Konservatorium Ehre gemacht. Hauptmitsänger waren die Herren Sinico und Bassi.

Palma (Insel Mallorca). Bellini's Straniera mit der Casanova, der Colomban, Tenor Zoni und Bassist Gerli fand nicht die beste Aufnahme. Herr *Gerli* schrieb abermals eine neue Oper, *Il Pelagio* betitelt, die gefallen hat. Donizetti's Torquato Tasso, der Barbiere di Siviglia machten mehr oder weniger Glück.

Valencia. Roberto d'Evreux mit den beiden Schwestern Manzocchi (Almerinda und Elisa), Tenor Ronzi und Bassisten Natale erfreute sich eines guten Erfolgs.

Zante. Den 30. Dezember wurde die Stagione mit

Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, worin die Artemisia Chimerli, die Comprimaria Isabella Casali (eine Schülerin Marchesi's zu Bologna), Tenor Enrico Sassi und Bassisten Pompeo Ceccarelli zur guten Aufnahme der Oper zusammenwirkten. Den 26. Januar gab man Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Casali nach abgelegter Befangenheit die Titelrolle befriedigend gab. Endlich erfreute Alles Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Chimerli die Rosina, Sassi den Almaviva, Ceccarelli den Figaro, Barucco den Don Bartolo und Magni den Don Basilio machte.

Zara. Von Mercadante's Giuramento sagt die hiesige Zeitung: „Die Musik dieser Oper riecht mehr nach Philosophie und Kunst und wollte wenig behagen; die Zauner machte aber die Rolle der Elaisa vortrefflich; ihr zur Seite erwarben sich Beifall die Righini, Tenor Bianchi und Bassist Lodetti." Auch in Ricci's Prigione di Edimburgo hielten sich beide Damen wacker. Donizetti's Convenienze ed inconvenienze teatrali fanden eine laue Aufnahme. Desto glänzender war diese in Rossini's Barbiere di Siviglia, welchen die Zauner zu ihrer Benefizvorstellung wählte, und sich in der Rolle der Rosina ihres Lehrers, weil. Ronconi, würdig zeigte. Der Barbiere wurde auch deshalb bis zu Ende der Stagione gegeben.

Preis-Zuerkennung.

Den von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speier im Juli v. J. ausgesetzten Preis für ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, wornächst 13 Bewerbungen eingekommen, erhielt zuerkannt die Bewerbung No. 13, in D moll. Motto: „Kannst du das Schönste nicht erringen, so mag das Gute dir gelingen," von Herrn *J. C. Louis Wolff* in Wien.

Eine Preisrichterstimme benannte dafür die Bewerbung No. 2, in E dur: „Vor den Wissenden sich stellen" u. s. w., von Herrn *Heinr. Esser*, dermalen in Mainz.

Als zunächst stehend wurde erkannt No. 10, C moll: „Spät aber dennoch!" und belobt sind No. 1, Es dur: „Die Missachtung, welche öfters die vornehme Welt" u. s. w. No. 6, A moll: „Auf, zum Gipfel empor!" und No. 9, G moll: „Nihil est in sensu" etc.

Preisrichter waren: Herr Hofkapellmeister *Kalliwoda* in Donaueschingen, Herr Hofkapellmeister *Spohr* in Kassel und Herr Hofkapellmeister *J. Strauss* in Karlsruhe, welche auf Ersuchen in Uebernehmung dieses Amtes dem angelegentlich einstimmigen Wunsche der genannten Vereine freundlich gefälligst entsprachen.

Die Letztern erstatten hiermit öffentlich ihren aufrichtigsten Dank für diese Beachtung ihres Unternehmens, so wie sie ihn denjenigen Herren Komponisten darbringen, welche die Güte hatten Bewerbungen einzuschicken.

Das preisbetheilte Trio erscheint demnächst im Verlage bei K. F. Heckel dahier.

Mannheim, im Juli 1841.

Im Namen der oben benannten Vereine d. Z. Geschäftsbesorger *A. Schüssler.*

Feuilleton.

Kapellmeister *Heinrich Marschner* hat von dem Könige von Hannover die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft (eben neu gestiftet) erhalten.

Vom *Hamburger Musikfest* haben wir vorläufig im Allgemeinen zu melden, dass es grossartig war und Alle begeisterte. Die meisten Aufführungen fielen gut aus, am Besten die des Messias und die Instrumentalorchesterwerke, als: Sinfonie eroica, Oberon-Ouverture, Tell-Ouverture. Liszt spielte die Beethoven-Fantasie mit Chor, aber nicht ausgezeichnet, so dass es Musikkenner weit unter ihrer Erwartung fanden.

In *Quedlinburg* findet am 4. August ein Musikfest Statt, an welchem in der Blasiuskirche *Händel's Jephtha*, nach v. Mosels Bearbeitung, unter der Leitung des um die dortige Musik sehr verdienten Herrn *Liebau* aufgeführt wird. Der zweite Festtag wird vorzüglich eine der grossen Sinfonieen *Beethovens*, am wahrscheinlichsten die Eroica bringen. Die Nachbarstädte Ballenstedt und Blankenburg so wie die herzoglich Bernburgsche Hofkapelle vervollständigen das achtungswerthe Ganze. Ein Festcomité ist in glücklicher Thätigkeit, so dass man sich in jeder Hinsicht Würdiges versprechen darf, was auch in Quedlinburg, besonders in der letzten Zeit, schon oft geleistet wurde.

Herr *A. Freyer*, Organist an der evangelischen Kirche in Warschau, der vor Kurzem in der Warschauer Zeitung als einer der fertigsten und gründlichsten Orgelspieler, als geschickter Komponist und eifriger Verbesserer der dortigen Kirchenmusik, so wie als Lehrer auch im Generalbasse gerühmt wurde, hat auf seiner Reise in sein Geburtsland Sachsen sich auch in Leipzig auf der St. Nikolaiorgel als trefflicher Organist und glücklicher Komponist bewährt. Ausser der G moll-Fuge von Seb. Bach hörten wir unter Andern noch glänzende Konzertvariazionen seiner Komposizion über das russische Volkslied von Lvoff, deren Satz und Ausführung ihm alle Ehre machen.

Von jeher haben wir mit Vergnügen auf junge Künstler aufmerksam gemacht, die ihre öffentliche Laufbahn antreten. Wir nennen diesmal einen neuen Klavierspieler und Komponisten *Joseph Schad*, der in einigen süddeutschen Städten mit grossem Beifalle sich hören liess. Er wurde den 6. März 1811 bei Würzburg geboren, erhielt seinen ersten Musikunterricht im akademischen Institute unter Leitung des Professors *Fröhlich* in Würzburg, studirte später die Komposizion unter *Röder* in München und ging im Januar 1833 nach Frankfurt a. M. zu *Alois Schmitt*, um sich als Klavierspieler auszubilden, bekam aber noch im Herbste dieses Jahres den Ruf als Musikdirektor (an *Andreas Späth's* Stelle, jetzt in Coburg) nach Morges am Genfersee, wo er drei Jahre wirkte. Von hier aus wurde er als Professor am neuen Konservatorium der Musik in Genf angestellt, wo er ein Jahr lang mit Franz Liszt in Verbindung stand. Jetzt hat er eine grosse Kunstreise angetreten, die fünf bis sechs Jahre fortgesetzt werden soll. In Hohenzollern-Hechingen wurde er vom regierenden Fürsten zum Kammerpianisten ernannt und erntete in Stuttgart und Würzburg, wo er Konzerte gab, lebhaften Beifall sowohl seines Spiels als seiner Komposizionen wegen. Ueber Leipzig reiste er nach Wien, wo er bis zum Herbst verweilen, dann sich über Genf nach Paris wenden wird. — Einige unserer genauen Angaben dienen zugleich als Berichtigungen der Nachträge des Stuttgarter Lexikons der Tonkunst.

Zu Dürkheim in Rheinbaiern ist unter Alois Schmitt's Leitung ein gemüthliches Sängerfest von den Gesangvereinen der Umgegend begangen worden. — Auch in Frankreich nimmt diese teutsche Sitte immer mehr überhand. So wurde am 13., 14. und 15. Juni in Braine, einem Städtchen im Departement der Oise, ein grosses Musikfest gefeiert.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juli. № 30. 1841.

Die Reue des Petrus.

Oratorium in zwei Abtheilungen, componirt von *F. W. Liebau*, erstem Organisten zu Quedlinburg. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse.

Dieses Oratorium unserer Zeit darf nicht übersehen werden. Wir holen daher die Anzeige desselben nach. Der um die Tonkunst seiner Stadt und der Umgegend sehr verdiente und rühmlich bekannte Komponist hat dem Werke ein Vorwort vorangeschickt, das von der doppelten Aufführungsart dieses Oratoriums, entweder mit den dazu gesetzten Instrumenten und der Orgel, oder mit der Orgel allein handelt. Der Verfasser wünscht mit Recht, es möge auch solchen Orten, denen die Mittel zur Ausführung grösserer Werke zugemessen sind, Angemessenes übergeben werden. Da es nun nicht wenige Mittelstädte gibt, die zwar ein hinlänglich gutes und zahlreiches Gesangpersonal, hingegen nur ein mässiges Orchester besitzen, dem es vorzüglich oft an guter Besetzung einer zweiten Flöte, einer zweiten Oboe, Klarinette und eines zweiten Fagotts gebricht, so hat er in diesem Werke die genannten Instrumente nur einfach besetzt genommen. Hörner und Trompeten sind nur selten. Die drei Posaunen können im Nothfalle von der Orgel ausgeführt werden, wenn die Aufführung in der Kirche geschieht, für welche das Werk zunächst bestimmt ist. Wird der Vortrag in einen Saal verlegt, kann auch die Orgel wegfallen, da die Partie derselben mittels kleiner Noten, über denen Organo steht, zugleich unter die Bläser vertheilt worden ist. Alle diese und andere ähnliche Rücksichten sind lobenswerth und vermehren die Nützlichkeit des Werkes nicht wenig. — Der Text ist der Komposizion vorangedruckt. Der erste Theil ist allgemeinen Inhalts. Trauer- und Hoffnungsgesänge der versammelten Christen, der Jünger Jesu, der Maria, der Magdalene und des Johannes über den Tod des Erlösers füllen ihn. Erst im zweiten Theile tritt Petrus und seine Reue zu den Uebrigen, denen sich in einem Doppelchore noch Engelstimmen beigesellen. —

Nach einer gut gehaltenen Einleitung, in welcher sich die Orgel sogleich als ein zweites Orchester mit Akkordmassen gegen das Instrumentale der Bläser und Geiger bemerklich macht, setzt der allgemeine Chor der Christen piano ein: „Ausgerungen, ausgeduldet hat der grosse Menschensohn.“ Der unisone, vom Orchester einfach harmonisirte Gesang, so oft er auch in unserer Zeit verwendet worden ist, hat dennoch etwas Unerwartetes, das seine Dienste thut. Das Vierstimmige der andern Hälfte von den Worten an: „Sanften Frieden deinem Staube“ dringt desto sanfter und wehmüthiger ein. Der Chor der Jünger wechselt drei- und vierstimmig, jetzt hergebrachter Weise, hat durch seinen 3/4-Takt etwas Zuversichtlicheres, Freudigeres, dem jedoch das Würdige sehr leicht genommen werden kann, sobald der Dirigent nicht mit grösster Bestimmtheit dahin arbeitet, es durch den Vortrag fühlbar zu erhalten. — Dem dritten Chore ist 3/4 Larghetto zuträglicher im Allgemeinen und noch besonders durch den wechselnd imitatorischen Einsatz der Gesangstimmen. No. 4. Rezitativ des Tenors: „O seht, wer naht?“ kurz. Daran schliesst sich ein Klagegesang der Mutter des Gekreuzigten, sanft und melodisch eingänglich, geschmückt von einer Soloviol ine; die letzten Worte von einem einfach theilnehmenden Chore kurz wiederholt. — Diese obgleich nur sehr kurze Chorwiederholung war um so nöthiger, weil gleich darauf wieder eine Arie der Magdalena (Alt), und zwar abermals im langsamen 3/4-Takt, wie die vorige, folgt, eine nicht hinlänglich bedachte Einrichtung des Textverfassers. Der Gesang ist freundlicher, weil er die Hoheit des Entschlafenen tröstend beschreibt. Da er drei Strophen hat, wären vielleicht einige Textwiederholungen weniger rathsamer gewesen. No. 6. Chor. All., 4/4: „Glücklich, wer das Ziel errungen, das er lebend sich gesteckt,“ voll, aber nicht schwer instrumentirt, wie Alles; der Gesang wendet sich in der Mitte von der Haupttonart Es nach Ges dur, einer unserer Zeit vielbeliebten Modulazion. No. 7. Duett der Maria und des Johannes (Sopran und Tenor), abermals 3/4, Andante, As dur. Das Ganze weich und der Schmerz mit Absicht nur mild, nicht zu tief gehalten, hier etwas lang. No. 8. Chor: „Heil dem Jüngling.“ Larghetto, 3/4, E dur, fast anmuthig, trotz dem Gis moll-Satze und der übrigen Zwischenwendung in der Wiederholung. Sollte der Tripeltakt nicht zu viel verwendet worden sein? Gewiss nicht für Alle, am wenigsten für weich geschaffene Seelen; aber auch diese würden durch mehr Wechsel zu einer besonnenern Rührung gebracht werden.

Dass erst mit dem zweiten Theile die Reue des Petrus beginnt, sieht Jeder von selbst. No. 9 leitet mit einem anziehenden Quartettsolo der Singstimmen ohne alle Begleitung ein; die erste Hälfte choralmässig, die zweite Hälfte im Aufschwunge ariosenhafter und in der

Senkung zur Ruhe Arioses und Choralartiges verbindend. No. 10. Moderato, $^3/_4$, Fismoll; erste Szene des Petrus (Bass). Er betrachtet das Heil derer, die dem Herrn getreu fröhlich hoffen können. Der Ausdruck ist gut und wird durch interessant kirchliche Umspielung imitatorisch melodiereicher Instrumentenverbindung bedeutend verschönt. Dann geht er auf seinen unglücklichen Abfall über: „Aber mir? o Fluch der Stunde, wo ich so mein Glück zertrat!" u. s. w. Der Gegensatz ist bei weniger melodischem Gesange durch Achtelbegleitung der Bässe und durch synkopirte Achtel in der Viole und den beiden Violinen bewegter gemacht. Ein viertaktiges Vorspiel, cresc. auch in der Figurenverschnellerung, führt zu einem Chor: „Weh, wer in der Todesstunde reuig sich dem Freund genaht und Verzeihung nicht erbat" u. s. w., das Bittere der Reue scharf verstärkend. Petrus wiederholt seine erste Melodie, die bald verändert wird, ohne dass der $^3/_4$-Takt aufgehoben worden wäre. Dennoch kann dem Ganzen die rechte Wirkung nicht fehlen. No. 11. Chor der Jünger. Larghetto con moto, Fisdur, $^4/_4$: „Ja er kehret einstens wieder" u. s. w. im Lichte zuversichtlicher Hoffnung, dem durch die Ungewöhnlichkeit der Tonarten im Verlaufe gesteigerter Modulazion ein gewisser blendender Glanz beiwohnt, welcher für Manche etwas Umnachtendes mit sich führen kann. Die Wahl ist sinnig. No. 12. Wechselnde Rezitative zwischen Tenor und Bass setzen die Hoffnungsbetrachtungen fort im Glauben an die Verheissungen des Freundes, Arioso endend. Daran schliesst sich ein allgemeiner Chor der Christen: „Wen des Grabes stiller Frieden von den Lebenden geschieden, der schläft schwer in hohler Gruft" u. s. w., fast drückend in seinem Gegensatze, im Akkordlichen und in der dumpfen Stimmenführung. No. 13. Andante, Hmoll, $^3/_4$. Petrus: „Verlass mich nicht! Neig' dich zu mir. Sieh meine Reue" u. s. w. im früheren Sinne und Ausdrucke, nur viel kürzer, was sehr wohlgethan ist. Der Chor der Christen antwortet hart: „Dem nur darf man ganz vertrauen, der die Treue nie entweiht" u. s. w., gleich der Welt, die auch die Besserung schwer macht. Petrus hingegen fährt fort in No. 14, All., $^4/_4$, Emoll: „Die ihr ihn an's Kreuz geschlagen, nehmt auch mich zum Opfer hin" u. s. w. Bewegung und Takt tragen die Steigerung in sich. — Ein kurzes Zwischenspiel in Edur (14 Takte) mit Bläsern und Orgel bereitet etwas Neues vor. Der Takt wird abermals $^3/_4$, das Tempo Andante con moto, in welchem ein Engelchor (2 Soprane und 2 Alte) tröstlich sich vernehmen lässt. Nach diesem lieblichen Gesange tritt im Più mosso der Männerchor der Jünger zu jenem der Engel: „Richte dich empor und schaue" u. s. w., beide im Wechselgesange, der bald endet und vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor und Bass) sich fortsetzt, imitatorisch lang durchgeführt; worauf der erste Doppelchor wieder eintritt und stark verlängert gut bis zum Ende gehalten wird. No. 15. Ein Tenor trägt anfänglich im liturgieähnlichen, doch schwunghafteren Gesange, dann im begleiteten Rezitativ den Spruch vor: „Kommt her zu mir" u. s. w. Petrus fährt im Solo, All. con brio, $^4/_4$, Adur, fort, Treue zu schwören bis in den Tod, eine förmliche Arie, doch ohne Rouladen, die auch hier übel angebracht wären. Wir sind immer in solchen Gesängen für weniger Textwiederholung, als es nun einmal unter den Komponisten Sitte geworden und bisher geblieben ist. Ich weiss sehr wohl, dass die Töne auch ihr Recht wollen und dass ein Gesang den Textinhalt nicht wie eine Rede behandeln darf, wenn die Wirkung nicht geradezu vernichtet werden soll; allein zwischen dem rechten Maasse und dem Zuviel ist doch ein bedeutender Unterschied, und die allermeisten Komponisten, namentlich die geistlichen, die guten mitgerechnet, thun in diesem Punkte in der Regel viel zu viel, und ihre Töne treten die Worte so breit, dass ihnen der Geist ausfährt, wenn sie welchen haben, eine Misshandlung, die sich das Vernunftbegabte nicht ungestraft gefallen lässt. Lächelnd tritt dann der ausgetriebene Geist den Tönen gegenüber, gleich einer Ironie; und Alle, deren Augen ihn erkennen, lächeln mit, beklagen die Töne und rufen in ihrem Herzen: „Welch ein leeres Spiel! ein hübscher Zeitvertreib, der etwas Besseres sich dünkt, weil er es sein könnte, wenn er wollte!" Die übrigen Heerschaaren aber, die den Geist nicht sehen, sondern ihn im Gewande der Worte ungefähr für den Tanzboden der Töne ansehen, werden, halbentschlafen schon, in Traum und Schlummer gelullt oder gewickelt, dass sie nicht wissen, wo sie sind. Wenn aber der Wirbel geendet hat, sagen sie im Theater wie in der Kirche: „Himmlisch!" der rhythmischen Erregung wegen, die ihrem Geistesschlafe hübsche Schattenunterhaltung bringt. — Das ist die schlimme Seite der Musik, auf der sie ihre Würde nicht bedenkt und, der Gewohnheit hergebrachter Form hingegeben, blos den Sinn reizt und die Wahrheit zum Spielzeuge macht u. s. f.

Genug der Andeutung, die einer Rede für sich bedürfte, welche hier um so weniger geliefert werden kann, da unser Bedenken nicht einen einzigen Komponisten, wes Namens er sei, sondern eine ganze Musikform trifft, die nicht allein das Bürgerrecht erhalten hat, sondern sogar geadelt worden ist und den Verdienstorden trägt, den ihr der Autoritätsglaube aufgeheftet hat zum Nachtheile des Segens der Tonkunst und zum Gewinne mystischer Verblendung. — Die Arie selbst gegen ihre tausend Gewohnheitsschwestern gehalten, hat durchaus nichts gegen sich und wird so gut klingen und scheinen, wie andere Wort und Sinn ausreckender Art. Der Chor der Jünger, der sich unmittelbar an sie reiht, während Petrus Solo noch eine Zeit lang dazwischen tönt, macht das Vorige wieder gut, besonders noch dadurch, dass sich nach wenigen Einleitungstakten sogleich die Kraft des Schlusschores in vollster Freudigkeit vernehmen lässt. Es ist ein Doppelchor, der dem Ganzen das Leben sichert. Eine vierstimmige, nicht eine Doppelfuge drängt in wechselnder Flucht der Stimmen die Worte in die Seele: „Erd' und Himmel mag vergehen, ewig wird sein Wort bestehen." Zuletzt von Neuem der Doppelchor: „Laut frohlocket, Jubelchöre" u. s. w.

Die Ausgabe ist in Partitur gedruckt, was auf dem Titel unbemerkt geblieben ist. Der Druck ist deutlich und korrekt; die wenigen Druckfehler sind auf der letz-

ten Seite 252 sorgfältig angegeben. Die Gesangstimmen sind gleichfalls vollständig gedruckt worden und für 1½ Thaler zu haben. Es fehlt also zur verdienten Verbreitung des Oratoriums nichts als die Neigung und der gute Wille derer, für welche es bestimmt ist und denen es Nutzen und Genuss bringen wird. Jede Stadt, die einen nicht zu ungeübten und nicht gar zu spärlichen Sängerchor aufzuweisen hat, wird sich desselben mit Vortheil bedienen. Solcher Städte gibt es aber in Teutschland nicht wenige. Möge man das Werk, das sich getrost mit vielen seiner Gattung messen kann, nicht übersehen, damit der begabte und sehr geübte Komponist seinen Fleiss anerkannt sehe und sich zu ferneren Schöpfungen höherer Vollendung aufgemuntert fühle.

Psalmen von Anton Berlin.

Angezeigt von F. B. v. Miltitz.

Einsender bekam vom Komponisten, der ihm hier zum ersten Male namentlich erscheint, mit der Bitte seine Arbeit öffentlich anzuzeigen, den 100. Psalm vierstimmig für Chor gesetzt zur Anzeige und Beurtheilung zugeschickt, und unterzog sich diesem Wunsche, weil er im ersten Augenblick glaubte, es handle sich nur um ein einziges Werk. Als er aber den von der Verlagshandlung in Amsterdam beigelegten Prospektus durchlas, stiegen allerhand Bedenklichkeiten in ihm auf. Ehe er diese darlegt, hält er für nöthig, den vollständigen Titel des Werkes anzugeben und etwas über den im Prospektus dargelegten Plan beizufügen.

Vollständige Ausgabe aller Psalmen, in der Ursprache, mit einer treuen, nach dem Metrum des Hebräischen bearbeiteten Uebersetzung in der deutschen, französischen und niederländischen Sprache, und zum Kirchen- und Synagogalgebrauch, so wie auch zum Privatleben, in Musik gesetzt von *Antoine Berlin*, herausgegeben bei Gebrüder Diederichs in Amsterdam.

Die Musik ist, dem Prospektus nach, eingerichtet:

1) für vier Singstimmen, nämlich Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit einfallendem Chor;
2) für vier Männerstimmen (2 Tenore und 2 Bässe) mit einfallendem Männerchore;
3) sowohl zur Ausführung *ohne*, als *mit Begleitung* eingerichtet, indem
4) die Begleitung selbst, nach Willkür für Orgel, Harfe oder Piano verfasst ist.

Als Probe dieses Unternehmens ist der 100. Psalm, sehr sauber gestochen, einmal für gewöhnlichen Chor, dann für Männerchor allein, ausgegeben worden, und dieses Stück ist es, was dem Referenten vorliegt. Ueber die Unternehmung selbst und in wiefern sie zeitgemäss sei, so wie über die Behandlung des Textes sich zu verbreiten, liegt ganz ausser dem Zweck dieser Anzeige, theils weil der Einsender die Lokalverhältnisse gar nicht kennt, theils, weil von ihm nur ein *musikalisches* Urtheil gefordert wird. Aber auch hier ist ein Urtheil oder eine Empfehlung aus doppelten Gründen unmöglich, einmal weil der Prospektus diesen Psalm nur als Probe des Ganzen betrachtet wissen will und zweitens ausdrücklich erwähnt, dies Probestück sei *in der Eil* verfertigt und die Ausführung werde nichts zu wünschen übrig lassen, auch das Probestück *weit* übertreffen. Aber — möchte Referent fragen — warum denn nicht lieber einen jener vollendetern Sätze als Probeheft ausgeben?

Das Unternehmen an sich ist ein kolossales, und wenn man die Verschiedenheit der Psalmen betrachtet, so kann man gegen die Zweckmässigkeit, sie *alle* in Musik zu setzen, Zweifel erheben. Manche, z. B. der 83., sind doch offenbar nicht, was wir heut zu Tage *lyrischer* Natur nennen. Dass sie von ihrem Dichter, rezitativisch oder auf was immer für Weise mögen gesungen worden sein, beweist nichts für die Jetztwelt. Doch vielleicht nehmen es die Synagogen in Holland damit nicht so genau. Dass man in der Bearbeitung nicht an Marcello's Psalmen denken müsse, ist hier nicht zu übersehen. Theils würde jene Schreibart für den hier beabsichtigten Zweck nicht gepasst haben, theils sagt auch der Prospectus ausdrücklich, der Komponist habe bei Kirchenstyl hauptsächlich nach Popularität gestrebt. Eine schwierige Vereinigung!

Die Amsterdamer Tonschule ist seit einigen Jahren mit Werken ihrer Zöglinge an's Licht getreten, die ihr alle Ehre machen. Referent kennt sie nicht alle; die ihm bekannten sind korrekt, mit Sach- und Effektkenntniss geschrieben, im Ganzen mehr durch diese Eigenschaften als durch Schwung der Einbildungskraft ausgezeichnet. Dasselbe gilt auch von diesem Probehefte. Der Psalm 100 fängt mit einem Largo, G dur in C-Takt, an, das nach acht Takten in ein Moderato pomposo ¾-Takt, ebenfalls G dur, übergeht. Dieses ist klar und kräftig, in freiem Styl gehalten, hat einige ungesuchte Imitazionen, eine nicht gewöhnliche, ein paar Mal recht kräftige Harmonisirung. In der Mitte des 112 Takte langen Satzes erscheint die früher gewählte Imitazionsfigur als Thema einer durch vier Stimmen geführten leichten Fugirung, die mit Soli's und Tutti's abwechselt. Alles plan und im grossen Lokal, stark besetzt, gewiss auch nicht ohne Wirkung. Die Stimmenführung ist in guten Grenzen gehalten, und gar nicht schwer auszuführen, was bei der beabsichtigten Popularität allerdings eine Hauptbedingung. Ein tüchtiger Bassist ist nöthig, wenn eine Passage wie diese:

gegen zwei Tenore und Bass, die eine Gegenmelodie haben, durchdringen soll. Der Satz schliesst mit vier Takten Largo, C-Takt.

Und so hätten wir denn, dem Wunsche des Verfassers gemäss, sein Probeheft eines gewaltig grossen, von ihm beabsichtigten Werkes angezeigt. Ueber das Ganze etwas nach der Analogie des vorliegenden Satzes folgern und darauf ein Urtheil gründen zu wollen, wäre, nach der im Prospectus angegebenen Karakteristik desselben, vielleicht ungerecht — da wir die nachfolgenden nicht kennen — jedenfalls anmaassend und voreilig gewesen.

Wir wünschen, indem wir den vorliegenden Satz für effektvoll und zweckmässig erklären, dass seine Vorgänger und Nachfolger in demselben Werke diese lobenswerthen Eigenschaften beibehalten und ihn an Schwung der Erfindung und Tiefe der Ausführung übertreffen mögen. Dann wird der Verfasser ein gewiss schätzbares und dankenswerthes, in vieler Hinsicht schwieriges Werk geliefert haben.

Vorschläge

im Bezug auf die im 13. Stücke der musikalischen Zeitung aufgeworfene Kunstfrage, den Orgelbau betreffend, mit Beziehung auf die im 21. Stücke erfolgte zweite Antwort.

Der geehrte Herr Verfasser jener Antwort stellt die Behauptung auf: alle grössern Orgeln Europa's hätten ein Prinzipal 16'; man solle daher von diesem Gebrauche nicht abgehen. Was den Gebrauch anbetrifft, ein Prinzipal 16' in die Fronte der Orgel zu setzen, so besteht derselbe schon einige Jahrhunderte; der Nutzen aber, welchen man sich für die Tonfülle dieser Stimme verspricht, dürfte als eben so veraltet, als unzweckmässig angesehen werden müssen, da unsere jetzigen Kenntnisse und Fortschritte im Orgelbau die frühern bei Weitem übertreffen.

Ich will hierbei keineswegs in Abrede stellen, dass ein Prinzipal 16', mit aufgeworfenen Labien und hell polirt, der äusseren Orgelfronte im Ganzen etwas Majestätisches und Grossartiges verleibt, allein der aus dieser Stimme erwachsende Vortheil kommt nicht dem fünften Theile ihrer Kosten gleich. Als Prinzipalbass ist sie gewöhnlich kraftlos, mager und schwach, und bis jetzt habe ich noch keins gefunden, welches ausser den höheren Tönen auch in der Tiefe seine gehörigen Dienste leistete. Ein solches Prinzipal 16' kostet, wenn es nicht zu schwach an Zinn sein soll, gegen 700 Thlr., die tiefste Pfeife des grossen C kostet, nur gering gerechnet, 50 bis 60 Thlr.; steht die Orgel im Kammerton wohl 70 bis 80 Thlr. Man mache den Versuch und lasse die C-Taste oder irgend einen der tiefern Töne niederdrücken, stelle sich entfernt von der Orgel, am Besten in die Nähe des Altars, so muss das musikalische Gehör den angegebenen Ton nicht allein deutlich vernehmen, sondern auch den Klang desselben in Rücksicht seiner Höhe und Tiefe genau bestimmen können. Beides wird man in sehr wenigen Fällen vermögen, da die meisten Prinzipale nur einen kraftlosen, summenden Hauch von sich geben. Es ist auch kein Wunder, wenn es den Pfeifen an Wind, und somit an Stärke und Intension des Tones gebricht, da die Vermittlung des erstern auf eine nur sehr schwache Weise von Statten gehen kann. Man denke sich eine Pfeife 16 Schuh lang und beinahe einen Fuss im Durchmesser; man untersuche ferner den engen Raum der Kondukte zu dieser Pfeife, so begreift man leicht das Missverhältniss derselben zu dem Umfange der Pfeifenmündung. Wie ist es auch anders möglich, eine Pfeife, deren Zylinder, vermöge der engen und die kompresse Luft nur spärlich aufnehmenden Kondukte, vom Winde nie recht ausgefüllt werden kann, zur vollen und kräftigen Ansprache zu bringen? Eine solche Pfeife wird nie und auf keine Weise in gehörige Schwingungen gesetzt werden können. Es ist ja eine anerkannte Wahrheit, dass eine Pfeife keinen bestimmten Ton angeben kann, so lange der Zylinder nicht in Erzitterung geräth. Diese Erzitterung geht erst alsdann vor, wenn die Pfeife vom Winde gehörig gepackt wird. Man disponire lieber, wenn man das Aeussere der Orgel mit Zinnpfeifen zieren will, einen 8füssigen Prinzipalbass, man gebe diesem zur Unterstützung einen 16füssigen von Holz in die Hinterfronte der Orgel, so wird man dadurch nicht allein an Fülle, sondern auch an Stärke und Deutlichkeit gewinnen. In's Hauptmanual würde ich wohl Prinzipal 16' wünschen, aber keineswegs von Zinn in die Fronte der Orgel, sondern von Holz auf die Lade gestellt, die tiefe Oktave gedeckt und zwar mit Quintatönmensur. Dass ich die tiefe Oktave gedeckt haben möchte, hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass in der Tiefe Wind erspart wird, und jeder Orgelbauer sollte dies zu benutzen suchen, da man für die Tiefe, besonders im Manual, nicht genug thun kann. So viel man mir auch die Vorzüge des Bordun 16' rühmen mag, er besitze eine reinere Tiefe und schnellere Ansprache, als Quintatön 16', so muss ich gleichwohl nach meiner Ueberzeugung die letztere dem erstern vorziehen. Denn es ist nicht zu leugnen, dass Quintatön 16' vermöge ihrer eigenthümlichen Mensur, nämlich der Erzeugung des Grundtons und der Quinte, dem Orgeltone ungleich mehr Stärke und Gravität verleiht, als Bordun 16'. Letzteres hinterlässt dem Ohre immer eine hohle Fülle. Unsere Orgeln würden daher stärker und wohlfeiler gebaut werden können, wenn man sich entschlösse, diese zinnerne Façade wegzulassen.

Gotha, den 13. Juli 1841.

H. Kirsten, Stadtorganist an beiden Hauptkirchen zu Gotha.

Die Orgel der Frauenkirche in Kopenhagen

ist in mehr als einer Hinsicht überaus merkwürdig. Zuvörderst lehrt die Geschichte derselben durch ein abermaliges Beispiel, wie übel eine Gemeinde oder auch eine Baukommission berathen ist, wenn sie mit Orgelbauern sich einlässt, die noch nicht durch Anbau tüchtiger Orgeln sich einen Namen gemacht haben, ohne in solchen Fällen kenntnissreiche und erfahrene Männer zu Rathe zu ziehen oder ihren Rath, der nicht selten unaufgefordert, um der guten Sache willen, erfolgt, zu befolgen. Dass man sich in solchen Fällen selbst nicht einmal auf die glänzendsten Zeugnisse verlassen kann, welche unberufene, oft gänzlich unbrauchbare Orgelbauer zu erhaschen wissen, ist schon öfter von uns in nicht zu übersehende Erinnerung gebracht worden. Darum zur Warnung für Andere die Entstehungsgeschichte auch dieser

jetzt ganz ausgezeichneten Orgel. Man hatte mit einem namenlosen Orgelbauer, genannt Oppenhagen, weil er mit brillanten Zeugnissen versehen war, akkordirt und die Summe als Vorschuss ausgezahlt. Das Werk wollte nicht fertig werden; man sah sich genöthigt, nicht unbedeutend zuzuschiessen, so dass das Werk ungefähr 15,000 Spezies kostete und dennoch als unbrauchbar anzusehen war. Jetzt wurde die Umarbeitung der Orgel den höchst ausgezeichneten Orgelbauern *Marcussen* und *Reuter* aus Apenrade übertragen. Die Umarbeitung musste so vom Grund aus geschehen, dass sie 2½ Jahr Zeit und 5000 Spezies kostete. Nun war aber auch ein Werk daraus geworden, das sich mit dem besten messen kann. Dergleichen Prinzipale z. B. bekommt man gewiss nur sehr selten zu hören. *Mit den vier Prinzipalen im Hauptmanuale* (16′, 8′, 4′ und 2′) *kann man schon eine nicht kleine Gemeinde in Ordnung halten.* Dazu die schöne und konsequente Karakteristik der einzelnen Stimmen; der volle und kernige Ton der Posaunen; die merkwürdige Verschiedenheit der ähnlichen Stimmen, z. B. Viola da Gamba, lieblich und doch schneidend, fast wie eine schwache Rohrstimme; Salicional voll und doch scharf; und die äusserst liebliche und schwächere Fugara! Endlich die präzise Ansprache! Die ganze aus 53 Stimmen bestehende Orgel ist ein Meisterstück. Organist derselben ist der mit Recht berühmte königlich dänische Kirchen- und Theaterkomponist Ritter und Professor *C. E. F. Weyse.*

Disposizion der evangelischen Kirchenorgel in Warschau.

Hauptwerk:

1) Prinzipal 16′, von Zinn von C an.
2) Prinzipal 8′, von Zinn.
3) Gemshorn 8′, von Zinn.
4) Prinzipal 4′, von Zinn.
5) Oktav 2′, von Zinn.
6) Quint 3′, von Zinn.
7) Mixtur, sechsfach, von Zinn.
8) Doppelflaut 8′, von Holz.
9) Doppel-Rohrflöte 4′, von Holz.
10) Bordunalflöte 8′, von Holz.

Oberwerk:

11) Prinzipal 4′, von Zinn.
12) Salicet 8′, von Zinn.
13) Salicet 4′, von Zinn.
14) Quintgetön 8′, von Zinn.
15) Violini 2′, von Zinn.
16) Flauto major 8′, von Holz.
17) Flauttravers 4′, von Holz.
18) Clarinett 8′, von Holz.

Pedal:

19) Majorbass 32′, von Holz, gedeckt.
20) Prinzipal 12′, von Holz.
21) Subbass 16′.
22) Violonbass 16′.
23) Gambenbass 16′.
24) Posaunbass 16′.
25) Trompet 8′.
26) Oktavbass 8′.
27) Oktav 4′

Dazu noch Pedalkoppel.

Die Orgel wurde von *Rob. Müller* aus Breslau neu gebaut und den 10. März 1839 eingeweiht.

Nachrichten.

Berlin, den 11. Juli 1841. Lange haben wir nicht einen eben so heissen, als musikreichen Juni erlebt. Fast täglich beeiferten sich beide Bühnen, die hiesigen und zahlreich fremden Theaterfreunde, wenn auch nicht durch neue, doch durch neu gestaltete Vorstellungen älterer Opern anzuziehen, wobei es denn auch an Gastrollen nicht fehlte. Im königlichen Theater setzte Dem. *Tuczeck* (jetzt nach Wien zurückgereist) solche mit gesteigertem Beifall fort, welcher der fleissigen, musikalisch durchgebildeten Sängerin bei ihrer anspruchlosen, anmuthigen Darstellungsweise im reichsten Maasse als Antoinette in der, seit dem Abgange der Dem. Löwe ruhenden Operette: „Die Gesandtin“ von Auber, wie als Magdalene in Adam's „Postillon von Lonjumeau“ zu Theil wurde. Beide nicht leichte Rollen hatte Dem. Tuczeck in kurzer Zeit erst hier einstudirt und gab sie dennoch mit grosser Leichtigkeit der Darstellung ungemein ansprechend. „Die Gesandtin“ wurde zwei Mal mit lebhafter Theilnahme gegeben, und es erschien darin neu Dem. *Schultze* als Charlotte und Mad. *Pohlmann-Kressner* als Mad. Barneck. Beide Damen genügten in Spiel und Gesang vollkommen. Weniger war dies der Fall bei einem jungen Tenoristen, der versuchsweise den Benedict statt des auf Urlaub abwesenden Herrn Mantius hatte übernehmen müssen, ohne noch dieser Aufgabe gewachsen zu sein, obgleich die Stimme desselben natürlich wohlklingend in der Höhe, nur noch zu wenig ausgebildet war. „Der Postillon“ konnte leider nur einmal bei vollem Hause gegeben werden, da Herr Mantius erst kurz vor der Abreise der Dem. Tuczeck zurückkehrte und Letztere als Magdalene ihre hiesigen Gastrollen beschloss. Dass die beliebte Sängerin, welche sich durch ihre gefällige Mitwirkung bei mehreren Konzerten viele Freunde erworben hatte, durch lebhaften Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, auch durch Blumen und Kränze geehrt wurde, ist ganz in der Ordnung. Ob ein Engagement der Dem. Tuczeck statt finden dürfte, ist noch unentschieden, obgleich solches zur Ausfüllung des erledigten Rollenfaches der Dem. Grünbaum sehr zu wünschen wäre. — Zwei junge Sängerinnen, Fräulein *von Borke* und Dem. *Brexendorff* liessen sich in einem Duett von Rossini vereint, einzeln Dem. Brexendorff, eine starke, reine Mezzosopranstimme, in einer Arie von Bellini, Fräul. v. Borke, eine etwas schwache, doch angenehme Sopranstimme, in der Szene der Agathe im

zweiten Akt des „Freischütz" hören. Da die Befangenheit beider Sängerinnen auf Nachsicht billige Ansprüche hatte, so wurden solche durch Beifallsbezeigungen möglichst ermuthigt, obgleich deren Kunstbildung noch nicht als vollendet angesehen werden kann. — In der „Stummen von Portici" sang Dem. *Schultze* die Prinzessin Elvira durchaus befriedigend. Als Masaniello leistet unser *Bader* noch immer Bewunderenswerthes in feuriger Darstellung. Am 22. v. M. hatten wir den höchst merkwürdigen Kunstgenuss, zum ersten Mal die berühmte dramatische Sängerin Signora *Pasta* im königl. Opernhause in einem sogenannten dramatischen Konzert zu hören. Dies bestand, durch die eben nicht sehr grossartige Ouverture zur Oper Semiramis von Rossini eröffnet, zuvörderst aus der Szene der Semiramis: „Bel raggio lusinghier" mit weiblichem Chor. Die majestätische Erscheinung der (freilich bereits in den Jahren vorgerückten) Sängerin im Kostüme imponirte, und das überaus zahlreiche, glänzende Publikum empfing die cantatrice celebre enthusiastisch. Wurde nun gleich später die hohe Erwartung durch den, zwar noch volltönenden, jedoch in den mittleren und tiefen Tönen nicht klar ansprechenden Klang der häufig zu tief intonirenden Sopranstimme auch etwas herabgestimmt, so fanden dennoch die leicht ansprechende Höhe, die treffliche Methode, das Portament, wie die Koloraturen, Triller und sonstigen Fiorituren, insbesondere aber die dramatisch wahre, ausdrucksvolle Vortragsweise, ungemein deutliche Aussprache, wie die Mimik der Künstlerin die ehrendste Anerkennung. Mad. Pasta trug demnächst noch (mit Akzion) ein Duett der Semiramis mit Assur (Herrn *Zschiesche)* und ein Duett mit Arsace (Dem. *Lehmann*), in gleicher Weise wie obige Szene, jedoch mit etwas vermindertem Applaus vor. Um so gespannter war man auf die zusammenhängende Darstellung des dritten Akts von Otello, in welchem Mad. Pasta die Desdemona und Signor *Gamberini* (in ihrer Begleitung) den Otello gab. Für diese Rolle fehlte indess der anziehende Reiz einer jugendlich anmuthigen Erscheinung und Frische der Stimme, so vortrefflich auch die Romanze zur Harfe, die rührende Preghiera und das leidenschaftliche Duett ausgeführt wurde, mit welchem die Oper diesmal schloss. Kein Hervorruf, wie nach den Gesängen des ersten Konzerttheils erfolgte, und eine Empfindung der Wehmuth über das Vergängliche des Künstlerruhms auch der grössten Mimen schien bei den Zuhörern vorzuwalten, welche freilich auch durch die grosse Hitze und lange Dauer der Vorstellung abgespannt waren. — Mad. Pasta hat nun mit der Direkzion der Königsstädtischen Bühne und der hier anwesenden italienischen Operngesellschaft einen Vertrag für sechs Vorstellungen zu gleich hohen Eintrittspreisen, wie im königl. Opernhause, abgeschlossen und ist bereits zwei Mal als Anna Bolena aufgetreten, worüber das Nähere künftig, so wie über Herrn Gamberini. — Zur Wiederholung älterer Opern in neuer Gestaltung auf der königl. Bühne sind nun auch die Damen *Gentiluomo* und *Spatzer* zurückgekehrt, leider jedoch nur, um Gastrollen zu geben, da beide Sängerinnen ihres Engagements in Hannover noch nicht entbunden sind. Mad. Spatzer-Gentiluomo ist bis jetzt als Amine in Bellini's stets wiederkehrender „Nachtwandlerin" (zwei Mal), als Adine im (auch schon zur Genüge gekosteten) „Liebestrank" von Donizetti, und als Donna Anna in dem endlich doch wieder (unter Direkzion des Herrn Musikdirektor Möser) in's Leben zurückgekehrten „Don Juan" mit vielem Beifall aufgetreten, welchen ihr reiner, korrekter und kunstgebildeter Gesang, die anmuthige Persönlichkeit und eine natürlich ungezwungene Darstellungsgabe auch vollkommen verdient. Vorzugsweise scheint uns indess diese Sängerin, vermöge ihrer wohlgeübten Kunstfertigkeit und natürlichen Naivetät, für die italienische, leichtere Operngattung geeignet, da die tiefere Empfindung und gluthvolle Leidenschaftlichkeit als Donna Anna in der, überdies nicht ganz sicher einstudirten, dramatisch grossen Karakterrolle nicht genügend hervortrat. Mehr der Schmerz, als das Rachegefühl der an ihrer Ehre verletzten Spanierin wurde von Mad. Gentiluomo ausgedrückt, so vorzüglich rein dieselbe auch das erste Duett mit Don Ottavio, die wichtige Szene bei der Erzählung von Don Juan's nächtlichem Ueberfall, die Ensemble's, besonders das trefflich ausgeführte Maskenterzett im ersten Finale, das Sextett und die letzte Arie (am schönsten das Adagio) vortrug. So höchst schätzbar die Ruhe und Besonnenheit bei jeder dramatischen Leistung ist, wirkt dennoch belebendes Feuer der Empfindung stets sehr günstig, und in dieser Beziehung schien uns diese Donna Anna nicht der Hoffmann'schen Karakteristik zu entsprechen, wenn letztere freilich auch nur als ein geistreiches Fantasiegebilde anzusehen ist. Dem. Spatzer gab die Donna Elvira als erste Gastrolle recht lobenswerth, was den durch ihre wohlklingende Stimme verschönten Gesang betrifft, z. B. die erste Arie, das Quartett u. s. w.; nur blieb in der ganzen Auffassung dieser Rolle etwas mehr südliches Feuer zu wünschen. Herr Mantius sang den Don Ottavio künstlerisch vollkommen schön, die Arien in etwas zu gedehntem Zeitmaasse. —

Mad. *Duflot-Maillard* hatte im königl. Schauspielhause zu Potsdam und hier im Hôtel de Russie musikalische Soiréen veranstaltet, und darin ihre geschmackvolle Vortragsweise in italienischen und französischen Arien, insbesondere in der beliebten Kavatine: „Grâce, grâce" aus Robert le diable und in der Szene von Beethoven: „Ah, perfido!" geltend gemacht. — Auch der treffliche Violinvirtuos *Fr. Prume*, welcher hier leider durch eine bedenkliche, doch meistens gehobene Augenkrankheit lange zurückgehalten wurde, gab am 5. Juni ein sehr zahlreich besuchtes Notturno musicale in später Abendzeit von 8 bis 10 Uhr, welches Dem. *Tucseck* und Herr *Kullack* bereitwillig unterstützten. Der geniale Violinist liess uns darin sein geschmackvolles Concertino in D dur, seine höchst anziehende „Melancolie" und 3 Etüden oder Capricen für die Violine, bezeichnet: *a)* La prière, *b)* La danse des sorcières, und *c)* La Savoyarde, mit vollkommenster Virtuosität und Originalität ausgeführt, zu höchster Befriedigung hören. Der fertige Pianist Herr *Kullack* trug zuerst mit Herrn *Schumann* einen Satz der Onslow'schen Sonate für Pia-

noforte zu vier Händen in F moll, demnächst die Taubert'sche Campanella und eine Fantasie eigener Komposizion auf die vorerwähnte Kavatine: „Grâce" recht fertig und energisch vor. Dem. Tuczeck sang eine Arie von Mozart und die von de Beriot für die Malibran komponirte Konzertszene sehr geläufig und ausdrucksvoll. Noch bemerken wir, dass Herr Prume auch eine Mayseder'sche Polonaise sehr pikant ausführte.

Am Todestage Friedrich Wilhelm 3., den 7. Juni, war im Gesellschaftssaale der Freimaurerloge zu den drei Weltkugeln eine musikalische Trauerfeier veranstaltet, welche durch einen Trauermarsch von B. A. Weber, im zweiten Theile durch Gluck's Ouverture zur Oper Iphigenia in Aulis (mit vollem Orchester) begann. Dann folgten vierstimmige Männergesänge mit und ohne Pianofortebegleitung, von welchen wir nur „Die Urstätte" von Rungenhagen, „Die Kapelle" von Konradin Kreutzer, und „Die Heimath" von Gährich als besonders ansprechend erwähnen. Die Familien der Mitglieder waren zu dieser Feier zugelassen.

Endlich kam denn auch auf der königl. Bühne eine neue Oper, und noch dazu von einem teutschen Komponisten zur Aufführung, was um so mehr bemerkt zu werden verdient, als die italienische Oper jetzt zum guten Ton gehört und einen für den Geschmack nicht eben günstigen Vorrang behauptet. Sehr schwer mag es daher auch dem Herrn *Louis Huth* (früher im Orchester des Königsstädtischen Theaters angestellt, demnächst hier und in Potsdam als Gesanglehrer wirkend) geworden sein, seine bereits seit längerer Zeit angenommene erste Oper: „Golo und Genoveva," nach Tieck's bekannter Dichtung für die Bühne bearbeitet von C. A. Görner, zur Aufführung gelangen zu lassen. Durch mehrere Liederkomposizionen bereits den Musikfreunden vortheilhaft bekannt, zeigt Herr Huth auch in seiner ersten dramatischen Tondichtung Talent zur Erfindung angenehmer Melodieen und ein Streben nach Karakteristik. Doch herrscht das Lyrische noch zu sehr vor, und die eigentliche Form, wie der Styl der Gesänge steht noch nicht fest genug, wie dies von einem ersten, grössern Werk für die Bühne auch nicht zu verlangen ist. Vieles verliert sich noch zu sehr in die Breite, und eine Durchführung der Motive wird oft vermisst. Dennoch spricht die Natürlichkeit und (etwas zu vorherrschende) Empfindsamkeit, besonders in den Melodieen der Romanzen und Arien an. Die Besetzung der Hauptrollen, wie die Szenerie war sorgfältig und geschmackvoll geordnet; nur die Nebenrollen liessen Manches zu wünschen übrig. Dem. H. Schultze sang die Genoveva mit innigem Ausdruck und zeigte auch in der Darstellung die erfreulichsten Fortschritte. Herr Bötticher führte die Basspartie des Pfalzgrafen Siegfried mit guter Haltung karakteristisch durch. Den Golo (ein Bösewicht für den Tenor ist etwas Neues) sang Herr Eichberger ganz vorzüglich; im Ausdruck der Liebe, wie des Hasses und der Rache durchaus wahr. (Diesen musikalisch durchgebildeten Sänger werden wir, wie es heisst, verlieren, ohne bis jetzt einen Ersatz für ihn zu haben. Für heroische Rollen in der grossen Oper ist derselbe ganz geeignet.)

Was nun das Operngedicht betrifft, welches den Vorzug geniesst, dass der Zuschauer mit dem Stoff bereits im Voraus bekannt ist, wodurch indess auch wieder der Reiz der Neuheit verloren geht, so bietet solches dem Tonsetzer mehrere Situazionen dar, welche für die Musik recht günstig sind, z. B. die Schlussszene des zweiten Akts, in welcher Genoveva verstossen im Walde entschlummert und das (sehr wirksam in der Szenerie ausgeführte) Traumbild der Leidenden. Diese Szene, als mehr lyrisch, ist auch dem Komponisten vorzüglich gelungen. Im Allgemeinen ist die Handlung zu einfach und gedehnt; auch der Text ist wortreich. Was die Komposizion anlangt, so haben wir uns im Allgemeinen schon über dieselbe geäussert. Im Einzelnen ist die Ouvertüre, obgleich erwartungsvoll beginnend und wirksam instrumentirt, in Erfindung und Durchführung eins der schwächeren Musikstücke. In der Introdukzion zeichnet sich die elegische, durch die ganze Oper verflochtene Romanzenmelodie vortheilhaft aus. Das gesprochene Melodram des Golo ist für die Musik wenig günstig benutzt. Das Duett des Golo und Siegfried mit sich anschliessendem Marsch effektuirt. Tiefer aufgefasst und empfunden tritt noch das Duett Genoveva's mit Siegfried hervor, worin die zärtlich liebende Gattin von dem in den Krieg ziehenden Gemahl Abschied nimmt. Die darauffolgende Tenorszene des Golo ist zu lang, dagegen das Gebet der Genoveva voll rührender Innigkeit. Die Episode zu Anfang des zweiten Akt erscheint zu gesucht, um bei dem ernsten Inhalt der Oper auch heiteres Leben durch die ländliche Hochzeit als freilich nöthigen Kontrast in die Handlung zu bringen. Für den Komponisten bietet sich dadurch Gelegenheit dar, Chor und Tanz zu benutzen, den Hochzeitbitter ein (etwas gewöhnliches) Liedchen und die eingelegte, ganz artige Romanze von v. Eichendorff: „Des Jägers Braut" von dem Mädchen singen zu lassen. An Euryanthe und den „Freischütz" wird man durch diese ähnliche Szene unvermeidlich erinnert. Nur ist sie dort mit der Handlung wesentlich verbunden. Der Jagdchor im dritten Akt ist frisch und effektvoll, auch Siegfried's Szene wohl gelungen. Die darauffolgende Todesszene des Golo ist von fast widriger Wirkung und viel zu lang gehalten. Dagegen bewirkt der Schluss der Oper, das Wiederfinden und Erkennen der treuen Dulderin Genoveva, eine wohlthuende Beruhigung des aufgeregten Gemüths.

Nach mehreren Gesängen wurde das Talent und lobenswerthe Streben des jungen Tonsetzers durch Beifall anerkannt, ja sogar derselbe durch Hervorruf nach der Oper ausgezeichnet. Auch Dem. Schultze wurde diese Ehre mit Recht zu Theil, auf welche die Herren Eichberger und Bötticher gleichfalls gegründete Ansprüche hatten. Leider war die grosse Hitze, wie die Konkurrenz mit den italienischen Opern und Gastrollen der Geschwister Spatzer wohl die Ursache, dass die neue teutsche Oper in beiden Vorstellungen nur sparsam besucht war. Durch die Urlaubsreisen der Dem. Schultze und des Herrn Bötticher wird solche nun wohl für längere Zeit vom Repertoir entfernt bleiben. Möge der Komponist indess in der beifälligen Aufnahme hinreichende

Ermunterung finden, dem gründlichen Studium der Harmonie, des Gesanges und vorzüglich des dramatischen Styls seine besten Kräfte zu widmen. Dass Referent sich über seine erste Oper so ausführlich und offen ausgesprochen, möge dem talentvollen Tonsetzer ein Beweis wahrer Theilnahme und unparteiischer Würdigung sein. Zu wünschen wäre es, dass Genoveva auch auf mehreren teutschen Bühnen zur Aufführung gelangen möchte, um das vaterländische Kunsttalent zu ermuntern. — — In Abwesenheit des Herrn Kapellmeister *Henning* versieht der, als Pianist und Komponist, wie überhaupt als tüchtiger Musiker rühmlichst bekannte Kammermusiker *Taubert* dessen Stelle als Dirigent mit Umsicht und Präzision. Vielleicht führt dies Interimistikum zu einer für die musikalische Leitung gewiss nützlichen Anstellung eines jungen, rüstigen Künstlers, dessen fertiges Partiturlesen und Spielen am Pianoforte auch die Proben sehr vervollständigen dürfte. — Mit der *Spontini*'schen Angelegenheit ist noch Alles beim Alten. Herr *Meyerbeer* lebt hier in ländlicher Zurückgezogenheit, im Kreise seiner Familie, jedoch an allen Kunstproduktionen lebhaft theilnehmend. — Mad. *Pasta* hat auf der Königstädter Bühne zwei Mal die Anna Bolena gesungen und ist gestern als Norma mit grossem Beifall aufgetreten. Mad. *Gentiluomo* und Dem. *Spatzer* setzen ihre Gastrollen im königl. Theater bei lebhafter Theilnahme fort.

Weimar, im Juli 1841. In dem Theaterjahre September 1840 bis Ende Juni 1841 wurden im grossherzoglichen Hoftheater folgende Vorstellungen von Opern, Operetten, Singspielen, Stücken mit Musik u. s. w. gegeben. *Französische Komponisten*. Ballnacht, zwei Mal, Brauer von Preston, drei Mal, Feensee, sechs Mal, Fra Diavolo, zwei Mal, Hermanns-Schlacht, zwei Mal, Postillon von Lonjumeau, vier Mal, Schatzgräber, Stumme, Weisse Dame, vier Mal, Zum treuen Schäfer. Neu waren: der Feensee von Auber, und die Hermannschlacht von dem grossherzogl. Weimar. Hofkapellmeister Herrn Chelard. *Italienische Komponisten*. Barbier von Sevilla, zwei Mal, Puritaner, drei Mal. *Teutsche Komponisten*. Blumenfest, Don Juan, Dorfbarbier, Eremit, zwei Mal, Figaro's Hochzeit, Freischütz, zwei Mal, Oberon, Reisende Student, Robert der Teufel, Saalnixe erster und zweiter Theil, Tyroler Wastel, Weiberkenner, zwei Mal (Così fan tutte), Zauberflöte, Alpenkönig, Bauer als Millionär, Egmont, zwei Mal, Gutenberg, Hinko, vier Mal, Lenore, Preciosa, zwei Mal, Räuber, Schutzgeist, Verschwender, zwei Mal, Wiener in Berlin. — Neu waren der Eremit und das Blumenfest.

Der Feensee von Auber ist von vielen Orten her, wo er gegeben wurde, besprochen worden, daher eine Beurtheilung dieser Oper hier überflüssig sein würde. Nur einige kleine Bemerkungen, die sich aufdrängen, sei dem Referenten zu machen erlaubt. Der Komponist, dessen Schlosser und Maurer, und Stumme von Portici ihn lange überleben werden, ist mit dem grossen Rufe, den ihm diese trefflichen Opern erwarben, zufrieden und schreibt nun schon seit vielen Jahren auf Rechnung seines Rufes, wie es ihm eben in den Kopf, oft auch wohl nur in die Finger kommt. Dass er bei seinem grossen Talent trotz solchem unwürdigen Treiben doch nicht selten Herrliches leiste, ist natürlich; aber dass weit öfter Schwaches, völlig Werthloses zum Vorschein komme, ist nothwendig und nur zu bedauern. Es ist der liebenswürdige (?) französische Leichtsinn! Unter allen dem Referenten bekannten Opern Auber's ist der Feensee die schwächste, die nur sehr wenige des Komponisten würdige Sätze enthält. Das Buch ist fast schlecht zu nennen, gibt aber viele Gelegenheit, reichlich für das Auge zu sorgen, und so ist das, was jetzt leider die Hauptsache zu sein scheint, wohl bedacht. Die allgemeine Stimme sagt, das Textbuch ist schlecht, die Musik flach und fade — aber alle Vorstellungen sind zahlreich besucht.

Der grossherzogliche Hofkapellmeister Herr Chelard wurde vor neun oder zehn Jahren in Weimar bekannt durch seine Oper Macbeth, die hier wie in München und Dresden (Referent weiss nicht ob sie anderswo gegeben sei) gefiel, und mit vollem Recht. War nun auch schon im Macbeth des Komponisten Hinneigen zur sogenannten neuen französischen Schule bemerklich, so war es doch nicht auffallend oder besonders hervorstechend, und selbst strenge Anhänger der alten Schule, welche man glücklicherweise mit dem Namen der klassischen beehrt hat, konnten über solche, ihnen fremde Richtung sich nicht ereifern, da neben ihr, sogar in und mit derselben Treffliches erreicht wurde. Bemerklicher, aber doch noch nicht grell traten die Eigenheiten der neuern Schreibart hervor in der vor zwei Jahren hier aufgeführten Oper desselben Komponisten „Mitternacht," welche nur zum Theil gefiel. Völlig entschieden aber tritt Herr Kapellmeister Chelard als unbedingter Anhänger der neuen Schule auf in seiner neuesten Oper „Die Hermannsschlacht," welche er zwar schon 1835 in München aufführte, später aber, wie man behauptet, für Weimar umarbeitete; ja er ist in derselben vielleicht weiter gegangen, als irgend einer der neuesten Komponisten jener Schule. Referent will sich nicht anmaassen, den Weg des Heils geradezu als ketzerisch zu verschreien, darf aber doch offen sagen, was auf ihm, im Gegensatz der alten Lehre, erreicht wurde. Das Textbuch bot dem Komponisten einige glückliche Situazionen, die er vortrefflich aufgefasst und seiner Ansicht nach eben so benutzt hat. Aber im Uebrigen ist von dem Buche wenig Gutes zu sagen. Es ist zu lang, enthält zu viele Worte, fast ohne allen Reim und in gesperrt gedruckten Zeilen, die sehr oft nur trockene, doch meist hochtrabend ausgesprochene Prosa sind. Das Schlimmste aber ist, dass es grösstentheils langweilt, und ein paar Mal lachen macht, wo es imponiren möchte. Als schlagender Beweis für diese Behauptungen dient der zweite Akt, in dem Hermann, von Rom zurückgekehrt, an dem düstern Orte der Gräber eine Kavatine singt, die recht hübsch ist, darauf aber den Schatten seines Vaters sieht, der ihm viel vorpredigt, in Gesellschaft anderer Schatten, die blos zuhören, nebst andern unsichtbaren

Schatten, die den ganzen Akt hindurch hinter den Coulissen singen. Ferner fängt die Oper mit Waffenübungen der teutschen Jünglinge an, vierstimmiger Frauenchor, von denen sich der Oberpriester, als Exerziermeister, Roms Untergang verspricht. Dagegen aber lässt später der Römer-Feldherr bei Festen, den Teutschen gegeben, um diesen zu zeigen, wie Rom die Welt besiegt, seine Soldaten Waffentänze u. dergl. anstellen. Beides macht auch den Ernsthaftesten lachen. — Die Musik enthält der Idee nach so viele schöne Sätze, dass sie, anders ausgeführt, für eine Oper, auch von fünf Akten, ausreichten. Aber die Begierde, neu zu sein und nie Gehörtes zu Tage zu fördern, hat den talentvollen Komponisten auf Abwege geführt. Alle innern und äussern Mittel sind in solcher Ueberladung gemissbraucht, dass durch das Vorherrschen des Massenhaften jeder auftauchende Gedanke gar bald erdrückt, und der Zuhörer selten erfreut, oft nur betäubt und ermüdet wird. Das sehr bemerkbare Streben nach Originalität und Haschen nach Effekten wird zur Bizarrerie und Affektazion. Alles ist auf die Spitze gestellt, der Ausdruck karikirt, erzwungen, mit unmotivirten Modulazionen ist eine Art von Jagd angestellt, und wo mehrere Akkorde gebraucht werden konnten, da ist gewiss immer der geschärfteste und herbste gewählt, und Dur und Moll nach neubeliebter Weise möglichst vermischt, so dass dem armen Ohre Tüchtiges zugemuthet wird. Ja es kommen ausser den schärfsten Dissonanzen zuweilen noch gewisse Tonverbindungen vor, die man nur Diskordanzen und Diskrepanzen (nach Chladni) nennen kann. Dass bei solcher Weise der Gesang oft zerbröckelt, schwer, anstrengend und undankbar, das Ganze unklar und unfasslich werden müsse, ist natürlich, und es ist nur zu beklagen, dass ein Mann von so schönem Talent, wie Herr Kapellmeister Chelard in einem Styl komponire, den man zwar den neu-französisch-romantischen nennen hört, den man aber, da er sich über alle göttliche und menschliche Gesetze hinwegsetzt, am richtigsten bezeichnen würde, wenn man ihn den revoluzionären, anarchischen nennte. — Das Weimarische Publikum schien, nach den sparsamen Beifallsbezeigungen zu urtheilen, die der Oper in zwei Vorstellungen zu Theil wurden, wenig Gefallen an derselben zu finden, obgleich von Seiten der Direkzion keine Mühen und Kosten gespart worden waren, um die Aufführung so glänzend als möglich zu machen.

Der *Eremit*, Oper in drei Akten, Gedicht von Dr. Gräbener, Musik vom grossherzogl. Kammermusikus Herrn Ulrich, gefiel ziemlich, ungeachtet von dem Buche sich nicht viel Gutes sagen lässt, und die Musik etwas nachlässig gearbeitet ist.

Das *Blumenfest*, Singspiel in zwei Akten, von Opitz und Rötsch (Mitgliedern des grossherzogl. Hoftheaters), wurde sehr beifällig aufgenommen. Es ist ein recht hübsches Buch, das seine natürlichen Karaktere gut zeichnet, und mit seinen, wenn auch nicht überraschenden, doch interessanten Situazionen erheitert. Die Musik ist sehr melodiös, einfach und anspruchlos, ohne deshalb die Reize brillanter Instrumentazion am rechten Orte zu verschmähen, und mit guter Bühnenkenntniss fleissig gearbeitet.

Der erste Tenorist Herr *Knaust* ist noch nicht wieder aufgetreten. Wir wünschen herzlich, dass die Kur in Ems sein Halsübel gründlich beseitigen möge. Herr *Götze*, früher in der Kapelle (er ist ein sehr braver Violinspieler, Spohr's Schüler), der schon in seinen ersten Darstellungen zu schönen Erwartungen berechtigte, hat sie erfüllt, und ist daher in der Gunst des Publikums immerfort gestiegen. Auch Herr *Flintzer*, der schon mehrere bedeutende erste Tenorpartieen sang, ist in Gesang und Spiel sehr rasch vorgeschritten. Beiden jungen Männern hat vorzüglich ihre gute Kenntniss der Musik es möglich gemacht, grosse und kleine Rollen in nicht geringer Anzahl schnell einzustudiren und mit nur wenigen Proben sicher und gut auszuführen. Es wäre jedem Theater sehr zu wünschen, dass alle seine Sänger Musik wüssten — ein frommer Wunsch, der sonderbar, fast albern klingt, und doch recht guten Grund hat.

Neu engagirt wurden im Herbst 1840 Fräul. *Werner* und Fräul. *v. Jagemann*. Die erste trat als Rosine im Barbier von Sevilla auf. Die zweite als weisse Dame. Fräul. Werner war vorher nur zwei Mal in Leipzig, Fräul. v. Jagemann noch nie aufgetreten. Wenn man, wie billig, diesen Umstand berücksichtigte, so verdienten die Leistungen beider angehender Sängerinnen Anerkennung und Achtung. Der Zufall wollte, dass ihre Debüts erst spät im Winter stattfanden, und dass sie nachher nur noch wenige Male auftraten, daher bedeutende Fortschritte zu bemerken bis jetzt unmöglich war. Wir wünschen und hoffen jedoch, ferner immer Erfreulicheres berichten zu können.

Gastrollen gab blos Herr *Höfer* vom Breslauer Theater. Er sang in zwei Vorstellungen der Puritaner den Sir George, den Grafen in Figaro's Hochzeit, und Bertram in Robert dem Teufel. Er fand gebührende Anerkennung als Sänger und Schauspieler, und ist, wie man sagt, bei uns engagirt.

In Zwischenakten hörten wir Mad. *Duflot-Maillard*, Fräul. *Elise List* und Fräul. *Sophie Schloss*, Herrn *Brand* (Student, wie es hiess) von Erlangen, drei Tyroler Alpensänger und vierzig Gebirgssänger. Die Damen List und Schloss sangen auch bei Hof. Den früheren Berichten dieser Zeitschrift über dieselben und über Mad. Duflot-Maillard stimmt Referent bei. Herr Brand kam, durch gute Empfehlungen unterstützt, zum öffentlichen Auftreten; anstatt dessen thäte er besser, erst noch mehr zu studiren, da er zu sehr Anfänger ist, als dass er genügen könnte. Die Tyroler Alpensänger und die vierzig Gebirgssänger waren nun eben, wie wir schon mehr als zu viel Natursänger gehört haben, und machten daher wenig Glück.

(Beschluss folgt.)

Kassel, im Juli 1841. Wir haben uns unsere Arbeit beinahe über den Kopf wachsen lassen; denn in dem langen Zwischenraume, wo unsere Feder ruhte, haben

sich hier — und namentlich in dem letzten Winter — so viele musikalische Ereignisse begeben, dass wir vor allem Geniessen nicht zum Schreiben kommen konnten; darum geben wir diesmal nur Skizzen statt ausführlicher Besprechung, und knüpfen an unseren vorjährigen Bericht folgende Notizen über die Oper an: Am Geburtstage des Landesherrn — 20. August 1840 — wurde Guido und Ginevra zum ersten Male gegeben, eine sehr komplizirte, gesuchte und nach Effekt haschende Musik, zwar nicht ohne vielfältige Schönheiten, aber ohne rechten Beifall sich auch bei einzelnen Wiederholungen hier erwerben zu können. Es scheint, dass Halevy das Höchste, den Kulminazionspunkt in seiner „Jüdin" erreicht hat. — Am 25. Oktober des vorigen Jahres: „Der Schwur, oder: Die Falschmünzer," romantische Oper in drei Aufzügen von Auber, gefiel ziemlich und wurde wiederholt gegeben, obwohl sie eine der schwächern Leistungen dieses fruchtbaren Komponisten ist. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Vater Andiol — Birnbaum, Marie — Dem. Pistor, Edmund — Drska, Kapitän Johann — Biberhofer. — Zum Benefiz der Dem. *Pistor*, am 6. November, war Winter's „Unterbrochenes Opferfest" neu einstudirt worden, die Benefiziantin sang die Myrrha. Für die geringe Theilnahme an der Vorstellung entschädigte ein Lorbeerkranz, aus höhern Regionen zugeworfen. Dieses zu absichtlich gemachte und schon seit lange getriebene Gaukelspiel kann noch immer kein Ende finden. — Das neue Jahr wurde mit Pentenrieder's: „Nacht zu Paluzzi," grosse romantische Oper in drei Akten, angetreten. Eine kräftig teutsche Musik, wollte jedoch nicht so recht ansprechen, indem man leider zu sehr hier an die verdorbene neue französische und italienische Schule gewöhnt ist, und eine gehaltvolle Musik wie obige allgemein nicht so mehr zu schätzen versteht. Den Grafen Salviati sang Biberhofer, Albina — Dem. Pistor, Marchese di Castello — Föppel, Giovanni Merida — Drska, Soranza — Dams u. s. w. Die Arie der Albine, das Duett zwischen Salviati und Soranza, Lauretta's — Dem. Quint — Lied, der Schluss des zweiten Akts und noch einzelne Stücke gefielen am Meisten. Diese Oper ist seitdem noch einige Mal wiederholt worden. Die Ouverture aber ist der schwächste Theil dieses sonst gut gearbeiteten Werks. „Der politische Zinngiesser," am 28. März, eigentlich zur Fastnachtsposse eingerichtet und zusammengestellt von unserm Opernregisseur Birnbaum, wurde wegen der Trauer um unsere unvergessliche Kurfürstin erst zu Ende März gegeben. Die Musik dazu ist ein von dem hiesigen Musikdirektor Baldewein recht gut zusammengestelltes Potpourri und hat sehr gefallen. — So wie durch Birnbaum Raimunds Gesangposseu hier heimisch geworden sind, so auch nach und nach Nestroy's; am 2. April wurde dessen „Talisman" aufgeführt und belustigte gar sehr einen Theil des Publikums. Am 12. April wurde Marschner's „Hans Heiling" neu einstudirt gegeben; diese Aufführung entsprach durchaus nicht denen in früherer Zeit, wo Föppel noch die Titelrolle sang und spielte. Die Königin der Erdgeister — Dem. Löw, Biberhofer — Hans Heiling, Anna — Dem. Pistor, Gertrude — Mad. Schaub, Konrad — Drska. Das Benefiz des Herrn Drska, am 21. April, brachte uns Bellini's „Piraten"; diese Oper voll Jammerns und Heulens liess das Haus leer, ungeachtet der Benefiziant glaubte einen grossen Schlag damit zu machen, denn in Bellini's Opern hat Herr Drska viele Kraft, allein diesmal hatte er fehl gegriffen. Besetzt war die Oper auf folgende Weise: Ernesto — Biberhofer, Imogene — Dem. Pistor, Gualtiero — Drska, Itulbo — Dams, Goffredo — Häser, Adela — Dem. Quint. Im Abonnement wurde die Oper noch einmal wiederholt. — Den Beschluss der neuen und neu einstudirten Opern vor den diesjährigen Sommerferien, welche am 19. Juni ihren Anfang nahmen, machte Donizetti's „Favoritin," am 31. Mai. Diese Oper rechnet man hiesigen Orts zu den bessern dieses Komponisten, sie enthält manches Gute und Schöne. Die erste Aufführung war von Seiten der Darstellenden nicht zu loben, es ging ihnen die richtige Auffassung ab; die zweite Darstellung gelang besser und gefiel auch. — Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Biberhofer — Alphons, Fernand — Drska, Balthsar — Föppel, und Don Gaspsro — Dams; und der Damen: Leonor von Gusman — Dem. Pistor, und Ines — Dem. Quint. —

Konzerte. Seit vielen Jahren waren die Konzertspenden nicht so reichhaltig und gehaltvoll als im verflossenen Winter, wozu vorzugsweise die grosse Ueberschwemmung im Jannar und die dadurch nothwendige Unterstützung so vieler hiesiger und auswärtiger Einwohner, die nicht geringe Verluste erlitten, am meisten beigetragen hat. — Das erste Abonnementkonzert fiel auf den 20. November 1840, und bot uns an Instrumentalstücken Beethovens Ouverture zu Koriolan, welche vortrefflich exekutirt und beifällig aufgenommen wurde; ein Concerto für Pianoforte von Hummel, H moll, vorgetragen von *N. A. Egeling;* dieser junge Mann spielte zum ersten Male öffentlich, und leistete in technischer Hinsicht Rühmliches, im Vortrage jedoch blieb noch Manches zu wünschen übrig; Fantasie für die Violine von Ernst, vorgetragen vom Konzertmeister *Wiele*, spielte vortrefflich und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen; Fantasie über den Sehnsuchtswalzer von Beethoven (?), komponirt für die Flöte von Th. Böhm, vorgetragen von *E. Heindl;* dieser junge Mensch von kaum 16 Jahren ist ein Schüler des Kammermusikus Böhm in München, gegenwärtig mit seinem Vater auf einer Kunstreise begriffen, sein Ton und seine Fertigkeit ist ausgezeichnet, jedoch seine Intonazion noch nicht ganz rein. Von den Gesangstücken wurde eine Arie von Spohr, welche Dem. Löw sang, beifällig aufgenommen, das „Erkennen," Lied mit Pianofortebegleitung von Proch, gesungen von *Biberhofer*, wurde nicht wie ein Lied, sondern wie eine höchst leidenschaftliche Arie vorgetragen; ziemlich gut wurde dagegen ein grosses Duett aus Marschner's Templer und Jüdin von Dem. *Löw* und dem Bariton *Biberhofer* gesungen; den zweiten Theil füllte Spohr's historische Sinfonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte aus. Sie wurde zum ersten Male gegeben und gefiel ausgezeichnet. Das zweite Abonne-

mentkonzert, am 11. Dezember, enthielt folgende Stücke: Festouverture von Julius Rietz, zum ersten Male, ein vortreffliches und jedem Orchester zu empfehlendes Werk, wurde gut ausgeführt und aufgenommen. Arie aus Macbeth von Chelard, gesungen von Dem. *Pistor*, beklatscht; Concertino für Oboe von Norr, geblasen von *Kley*, recht brav, nur Schade, dass man für dieses Instrument keine bessern Komposizionen hat! — Arie von Spohr, gesungen von *Föppel*, vortrefflich; „Sonst und Jetzt," Concertino von Spohr, gespielt vom Komponisten, natürlicher Weise vortrefflich, es gibt nur einen Spohr in Beziehung auf Ton und Vortrag; der zweite Theil enthielt eine Sinfonie vom fürstlich Schwarzburg-Rudolstädtschen Kapellmeister Müller, welche hier zum ersten Mal aufgeführt wurde und wegen ihres Gehaltes und ihrer guten Ausführung vielen Beifall fand. — Das dritte Abonnementkonzert am 22. Januar 1841 brachte zum ersten Male „Meeresstille und glückliche Fahrt," Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy, wurde mit vieler Wärme exekutirt und erhielt grossen Beifall. Arie der Rezia aus Oberon, gesungen von Dem. *Baum*, einer Choristin, zeigte wenig Beruf zur Musik. Ein Trio von Mendelssohn-Bartholdy für Pianoforte, Violine und Violoncello, gespielt von den Herren *Jobst*, *Deichert* und *Dotzauer*; ein vorzügliches Werk, wurde von dem Pianisten, was die Fertigkeit anbetrifft, gut herausgebracht, die Violinstimme wurde mit vieler Wärme gespielt, nicht aber so das Violoncello, welches das Tonstück nicht gut aufgefasst zu haben schien; indessen gehören doch solche Tonstücke mehr in die Salons als in ein Hoftheaterkonzert. Frühlingsahnen. In die Ferne. Zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und obligater Violine, gesungen von *Dams* und begleitet von *Mosenthal* und *Deichert*, zu stark in Ton und Vortrag. Concertino für Violine von Ferdinand David, gespielt von *Weidemüller*, eine moderne Komposizion, aber trefflich vorgetragen. Die Blinde, Lied mit Pianofortebegleitung von Keller, gesungen von Dem. *Quint*, ziemlich gut. Eine Sinfonie von dem fürstlich Hohenzollern-Heching'schen Kapellmeister Theod. Täglichsbeck, für die Konzerte des Musikkonservatoriums zu Paris geschrieben und dort zuerst zur Aufführung gebracht, machte den Inhalt des zweiten Theils aus; es ist diese Sinfonie ein ganz vorzügliches Werk, hier für das erste Mal gut einstudirt und beifällig aufgenommen. Gegen Ende Dezembers war der Komponist selbst hier bei uns und gab auch vortreffliche Proben eines gediegenen Violinspiels in einem auserlesenen Zirkel von Kunstfreunden und Kunstkennern bei Spohr. Er kam von einer Kunstreise aus Norden zurück. — Das vierte Abonnementkonzert, am 30. April, eröffnete Cherubini's Ouverture aus Medea, ein Werk von vorzüglichem Werthe, gut ausgeführt und beifällig aufgenommen. Arie von Persiani, ein Machwerk und auch nicht viel besser gesungen von Dem. *Pistor*. Konzert, in Form einer Gesangszene von Spohr, gespielt von *Jean Joseph Bott;* dieser talentvolle Knabe wurde nach jedem Solo stürmisch beklatscht und am Schlusse wollte der Jubel und das Bravorufen kein Ende nehmen, Spohr selbst zeigte sichtbar seine vollkommenste Zufriedenheit, wir kommen weiter unten noch einmal auf den jungen Virtuosen zurück. Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell von Lachner, gesungen von *Drska* und begleitet von *Mosenthal* und *Dotzauer*; die Begleitung des Herrn Mosenthal war lobenswerth, die des Herrn Dotzauer hölzern wie der Gesang des Herrn Drska; entweder versteht Herr Dotzauer keinen Gesang zu begleiten, oder er that es an diesem Abende absichtlich, was noch unverzeihlicher wäre; bei dieser Gelegenheit muss ich bemerken, dass es sich unsere hiesigen Sänger doch zu Herzen nehmen möchten, sich zu bemühen, ein Lied gut vortragen zu lernen, entweder sie machen Arien daraus und agiren völlig dabei wie in der Oper, oder sie singen so steif wie ein Nachtwächter, kaum den einen oder den andern ausgenommen. Den Schluss der ersten Abtheilung machte ein Concertino für Bassposaune von David, geblasen von *Dietrich;* die Posaune ist kein Konzertinstrument und für den Ausübenden ein undankbares Unternehmen, zumal wenn er nicht ganz Ausgezeichnetes leistet. Der zweite Theil, siebente Sinfonie, A dur, von Beethoven, wurde mit wahrer Liebe und Begeisterung und ganz vortrefflich ausgeführt, Orchester und Publikum waren ganz hingerissen und der Beifall enthusiastisch. Möchten doch dergleichen Hochgenüsse nicht gar zu selten kommen und Beethoven's unvergängliche Schöpfungen bei uns stereotyp werden.

Am 25. November veranstalteten der schon oben genannte *E. Heindl* und *E. Koch* eine musikalische Abendunterhaltung im österreichischen Saale. Der erste Theil brachte ein Quartett von Haydn für vier Saiteninstrumente, vorgetragen von *J. J. Bott*, *Wenigmann*, *F. Baldewein* und *Gerlach*. Concertino für die Flöte von Kuhlau, vorgetragen von *Heindl*. Barcarole von Stern, gesungen von *E. Koch* aus Gotha, zwar noch mit einer etwas schwachen aber schönen Tenorstimme und gut gespielt. Hierauf folgten Variations brillantes für das Pianoforte von H. Herz, vorgetragen von Dem. *Steinmetz*. Obgleich die Pianistin einigen Beifall erntete, so wäre ihr doch zu rathen, nicht so schwierige Stücke für ein öffentliches Spiel zu wählen, wozu die Kräfte zur Zeit noch nicht ausreichen. Im zweiten Theile sang *E. Koch* Adelaide von Beethoven, und Bewusstsein von Lachner; *Heindl* spielte Variations brillantes und eine Fantasie für Flöte, beides von Böhm komponirt. — Am 18. Dezember brachte die Wiegand'sche Singakademie im Stadtbau-Saale Händel's Samson zur Aufführung und zwar zum Besten der Armen; nur theilweise war die Aufführung gelungen zu nennen, solche grossartige Tonstücke verlangen auch grossartige Kräfte, welche diesem Vereine in vieler Hinsicht fehlen. Doch der edle Zweck entwaffnet jegliche Kritik.

Auch die vierzig Bergsänger von Bagnères de Bigorre, in den Pyrenäen, haben hier am 8. Januar ein grosses Pastoral- und Nazionalkonzert gegeben. Diese Sänger reisen angeblich nur für wohlthätige Zwecke; und es ist nicht zu leugnen, dass die Art und Weise ihres Auftretens sowohl als auch ihr Gesang selbst von vorn herein etwas Anziehendes und Pikantes hat. Ihr Zusammenwirken und besonders die Kontraste zwischen

Stark und Schwach, welches letztere vorzugsweise eingeübt zu sein scheint, dürften wohl selten eines gewissen Eindrucks entbehren. Das Hoftheater war an diesem Abende sehr besetzt. —

Zum Besten der durch die Ueberschwemmung hart heimgesuchten ärmern Einwohner der Residenz wurde auf höchsten Befehl am 29. Januar ein grosses Konzert im Hoftheater gegeben. Es wurde zu schnell arrangirt, um die nothwendigen Proben dazu halten zu können, und dennoch hatte es einen guten Erfolg. Die erste Abtheilung enthielt den „Frühling" und „Sommer" von Haydn; die zweite: Hymne an Gott, Kantate von Spohr. — Zu gleichem Zwecke wurde am 3. Februar ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert der hiesigen musikalischen Vereine: Liedertafel und Eunomia, im Saale des neuen Stadtbaues gegeben. Wir heben nur einzelne von den vielen Stücken des Raumes wegen hervor, welche an diesem Abende zur Anhörung gebracht wurden. Um einem allgemeinen Wunsche zu begegnen, wurden neun Kompositionen des Becker'schen Rheinliedes vorgetragen: die von Mangold, Schumann, Kunze, Baldenecker, Bochmann, Endter, J. Schäffer, H. Schäffer und Neukomm; zu einer eigentlichen Preisanerkennung konnte man sich nicht entscheiden, doch liess man der Mangold'schen, Schumann'schen und der von Heinr. Schäffer mehr Gerechtigkeit widerfahren als den Uebrigen. Mit ungewöhnlichem Jubel und Enthusiasmus wurden die Variations concertantes für zwei Violinen, komponirt von Hartmann, und aus dem Gedächtnisse vorgetragen von *Jean Joseph Bott* und *Wenigmann*, einem Schüler Spohr's, aufgenommen. Dieser junge talentvolle Mensch von 18 Jahren aus Königswinter am Rhein erregt nicht geringe Hoffnungen für die Zukunft; diese beiden jungen Virtuosen scheinen nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst auf's Schönste zu sympathisiren. — Nicht geringern Beifall fand „Schill," Männerchor, komponirt von Spohr bei Gelegenheit des Schill'schen Denkmals in Braunschweig. Eine grossartige Komposizion mit voller Militärmusik, machte einen imposanten Effekt.

Zu gleichem Zwecke und von demselben musikalischen Vereine wurde ein zweites Konzert am 15. Februar gegeben und fast mit demselben glücklichen Erfolge wie das erstere. Ausserordentlich gefiel Rossini's Ouverture zur diebischen Elster, welche vortrefflich exekutirt wurde. Siegesbotschaft, Männerchor, Gedicht von Uhland, komponirt von K. Kreutzer, ein vorzügliches Werk, wurde auch gut ausgeführt. Concertino für Violine von Spohr, vorgetragen von *Wagner*, einem Schüler Spohr's, wurde, ungeachtet der Konzertgeber noch nicht vertraut genug mit seines Meisters Spiele zu sein schien, dennoch beifällig aufgenommen. Eine neue Ouverture von Böhm wurde gut ausgeführt und mit Anerkennung belohnt; dieselbe ist noch Manuskript und der junge Komponist aus Gandersheim, Schüler unseres Spohr und Hauptmann, und dieses sein vortreffliches Werkchen von nicht geringem Talente zeugend, wurde allgemein beifällig aufgenommen; desgleichen auch die Variations concertantes für Pianoforte, Violine und Violoncello, von Czerny, vorgetragen von *J. J. Bott*, *Wenigmann* und *Cattus*; den Beschluss dieses reichhaltigen Konzerts machte: Der Abend auf der Alp, für Männerchor mit Instrumentalbegleitung, komponirt von Herrstell, und gewährte dem zahlreichen Auditorium einen grossen Genuss.

Ein drittes Konzert, am 20. März, ebenfalls von diesem musikalischen Vereine, wiederholte fast nur die Musik- und Gesangstücke des zweiten, und am Eingange wurden abermals zu einem milden Zwecke Beiträge gesammelt.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In *Kopenhagen* sind jetzt die Hoboisten-Konzerte bedeutend in die Mode gekommen; man freut sich über die langen Verzeichnisse der auf Anschlagezetteln prangenden Lieblingswalzer. Dagegen bringen Konzerte im Theater, selbst ausgezeichneter Künstler, kaum die Kosten ein. Gewöhnlich liest man: Eingetretener Umstände wegen wird das angekündigte Konzert bis auf Weiteres ausgesetzt. Und damit hat es dann gewöhnlich sein Bewenden.

Bei dieser Gelegenheit machen wir nachträglich bekannt, dass der früher Aufsehen machende Sänger (Tenor) und seit 1819 an der hiesigen königlichen Singschule als Direktor angestellte Italiener *Siboni* im Frühjahr 1839 gestorben ist.

In der Nacht des 18. Juni wurde Mozart's Erzstatue (für das Salzburger Denkmal bestimmt) aus der Grube in der Giesserei zu München feierlich gehoben. Die ganze Giesserei war festlich geschmückt, vor dem flammenden Gussofen stand die Statue, rings umher eine unzählige Menge, darunter auf einer Tribune 150 auserlesene Sänger. Der Intendant Freiherr von Poissl hielt eine Gedächtnissrede auf den grossen Meister, die Sänger führten drei Sätze aus der Zauberflöte, Titus und Cosi fan tutte mit untergelegten passenden Worten aus; unterdessen glänzte der alte herrliche Meister in bengalischem Feuer. Ein dreimaliges, dem grossen Mozart dargebrachtes Hoch schloss die eigenthümliche Feier.

Die Gesellschaft zur Verbreitung der Musik in Holland hat zu Utrecht ihr diesjähriges Musikfest gefeiert. Die Hauptwerke, welche zur Aufführung kamen, waren: Sinfonie von Haydn; Vater unser von Spohr; 42. Psalm, und Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy. Dirigent war Kufferath.

Herr *Sudre*, der Erfinder der akustischen Telegraphen in Paris (s. diese Blätter, S. 94 d. J.), ist von dem Seeminister Frankreichs nach Toulon geschickt worden, um Versuche anzustellen, ob seine Erfindung auf die französische Marine im Grossen angewendet werden kann.

L'ingenue, neue komische Oper eines neuen Komponisten *Hippolyte Colet*, in Paris aufgeführt. Man erkannte in der Musik ein bedeutendes Talent, das jedoch noch der Bildung bedarf und vor Allem sich zu beschränken lernen muss; namentlich fand man die Instrumentazion zu stark. Auch ist dem Komponisten für seine nächste Arbeit ein besseres Buch zu wünschen, als dieses, wo es sich lediglich darum handelt, dass eine Braut am Hochzeittage in der Morgendämmerung von einem Unbekannten einen Kuss erhalten hat und deshalb nicht zum Altare gehen will, weil sie sich für entehrt hält. Glücklicher Weise entdeckt es sich, dass jener Unbekannte der Bräutigam selbst war.

Das Urtheil gegen *Spontini* ist nunmehr vom Kammergericht in Berlin gefällt; es lautet auf sechsmonatliche Festungsstrafe. Der König hat jedoch den Verurtheilten begnadigt und ihm einen sechsmonatlichen Reiseurlaub bewilligt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. № 31. 1841.

Guise oder die Stände von Blois,

lyrisches Drama in drei Aufzügen von Planard und St. Georges, deutsche Uebersetzung von Professor *O. L. B. Wolff*, Musik von *Georg Onslow*. Klavierauszug. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 5 Thlr. 12 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ist auch dieser Oper eines unserer hochgeschätzten Komponisten verschiedentlich in unseru Blättern gedacht worden, so hat ihr doch bis jetzt, so lange uns eine verpflichtende Gelegenheit dazu fehlte, noch keine besondere Besprechung zu Theil werden können. Diese aber verdient sie in mehrfacher Rücksicht. Sie folgt daher so schnell, als wir mit Anvertrauung der gedruckten Ausgaben derselben beehrt wurden.

Der Textinhalt ist dem Klavierauszuge nicht vorangedruckt worden. Die handelnden Personen werden im Laufe des Stückes erwähnt. Wir haben also nichts weiter voranzuschicken, als dass der Schauplatz das Schloss von Blois im Jahre 1588 ist. Die Ouverture ist ein folgerecht und tüchtig ausgeführtes, brillantes und effektvolles Instrumentalstück, welches sich bei der Veröffentlichung in unsern hiesigen Abonnement-Konzerten eines allgemeinen Beifalls erfreuete. Die Introdukzion beginnt mit einem Soldatenchor, angeführt von Larchant (Bass), einem königlichen Offizier, der mit aufmunterndem Solo dazwischen singt. Man macht nächtliche Runde, leise, wie sich's gebührt. Dass der Chor kurz und mit unisonem und harmonischem Gesange wechselnd erklingt, ist der Situazion und der Zeit angemessen. Die harmonische Begleitung beweist den erfahrenen Tonsetzer, hat etwas Geheimnissvolles mit Einmischung beliebt verminderter Septimen. Guise tritt rezitirend auf (Tenor), glaubend, der Wiederkehr der königlichen Krieger vorausgeeilt zu sein, damit man das Geheimniss seiner Liebe nicht erspähe. Seine zärtliche Romanze hat französische Haltung, ohne das wesentlich Eigenthümliche des Tonsetzers aufzugeben. Er hat Hoffnung, sie zu sehen. Er stösst auf Pericart, den Thürhüter des Schlosses (Tenor), von dem er verlangt, ihm die Thüre zu öffnen. Es geschieht, während der König (Tenor) dazukommt, den Thürhüter ausfragt und ihm Schweigen gebietet, damit er verborgen bleibe. Die Marquise von Sauve (Sopran) tritt mit Guise auf; der König erkennt sie; die Liebenden warten, weil die Runde vorbeizieht, die ihren Chor singt zum Quartett der Genannten; kurz und anziehend geht Alles vorwärts. Der Offizier bemerkt den Thürhüter, ladet ihn zum Trinken in's Wirthshaus, da er sein Liebchen kennt, die ihn Abends erfreut, wie der Wein Morgens. Pericart sucht den Offizier zu entfernen um des harrenden Paares willen; Larchant hingegen singt sein Liedchen: „Es hat so Jeder seinen Sparren" u. s. w. Die Soldaten wiederholen: „Der Abend ist geweiht der Liebe; im Morgenschein freut mich der Wein"; das Quartett lässt seine besondern Gefühle dazu laut werden, am Gespanntesten der König. Lied und Ensemble wiederholen sich; Alles theatralisch lebhaft, ohne Aufenthalt so frisch vorwärts als möglich. Gerade die zweite Strophe des Offiziers ist der gespannten Lage vortheilhaft. — No. 2. Chor der Höflinge, die sich dem König zu Füssen werfen in schnell trippelnder Begleitung; echt komisch und kurz. — No. 3. Quintett: Marquise, Guise, der König, Pericart und Larchant, wirksamer ohne Begleitung, als mit der blos harmonisirend willkürlichen, im Theatergeschmack und diesem sehr willkommen. Im All. vivace und dem ¾-Satze wird die Instrumentazion selbständig. Der Text spricht von thörichter Galanterie und von nothwendig schlauem Handeln, ohne Kenntniss des Buches orakelmässig dunkel; die Musik ein galantes, gefällig eingängliches Rondo. Im Ganzen hält sich der Gesang in harmonischer Mehrstimmigkeit meist quartettähnlich. — No. 4. Finale. Paulette (Sopran), ein naives Milchmädchen, und Pericart, der sie heirathen will, duettiren. Sie rühmt den liebenswürdigen Hof, was dem Manne nicht recht einleuchtet; die Musik im klingenden Theaterstyle, oft in französischer Art und ganz im Style leichter Unterhaltung. Die Königin kommt in der Sänfte; dess freut sich das Milchmädchen und ist der Audienz im Voraus froh. Und die Königin (Sopran) singt sie wirklich freundlich an. Die Begleitung tändelt in Triolen; der Gesang deklamatorisch. Paulette bringt, in ihrem Mantel verborgen, ein Billet, was ihr die Königin abnimmt, indem sie ihr ein goldenes Kreuz umhängt. Pericart sieht nichts. Im Presto agitato vernimmt man von der Königin: „Ist's möglich? Der Verräther! Am König sich vergreifen! Sein Tod! Kein Mitleid mehr!" Und im Augenblick der Chor des Volks und der Deputirten: „Macht auf! Es eilt!" u. s. w., kurz und stark modulirt, aber angemessen. Das Tempo wird ¾, All. energico, worin das Volk der Sitzung der Herren den Beistand des Himmels erfleht, — stark und lang ausgeführt, ohne zu viel Harmonieenwechsel und zu buntrhythmische Verwebung,

mehr in natürlicher frischer Haltung, die dem Theater zuträglich ist. Der König begrüsst die Getreuen des Reiches im galanten Tone. Larchant singt dem Landesvater Heil! Volk und Deputirte wiederholen im Chor. Auf des Königs Wunsch, es möge dem Lande unwandelbare Ruhe werden, erneut sich ein stürmisches Vive le Roi! — Im Ton- und Taktwechsel (4/4) bezeugt die Marquise der Königin ihre Huldigung und wird von ihr willkommen geheissen; dem Sohne aber singt sie kurz, dass sie seines Armes bedarf. Guise sieht Falschheit im blassen Antlitz der Königin, die den König geheim bittet, sie ja noch heute zu besuchen. Die Marquise verlangt, dass der Herzog mit ihr scheide. Dieser trotzt und droht, gewarnt von der Freundin, wie der König von der Mutter. Diese anfangs gehörig auseinandergehaltenen Kontraste treten bald mehr zusammen und ohne Verwirrung. Guise behauptet seinen Trotz. Das All. energico, 3/4, kehrt wieder; der König ruft zur Sitzung; die Königin: „Zu mir! komme, mein Herz! erfahre die Nachricht, die neue." Der Chor bricht ein, in welchen Alle, ausser dem König und seiner Mutter, einstimmen, dazu zum ersten Mal Guise's Offizier Saint-Pol (Bass), singend: „Sie zu entführen streb' ich, und das Glück ist mir nah!" Ist dieser Ausspruch für den Gang des Stückes von Wichtigkeit, so ist er übel angebracht, weil er völlig in den Tönen des Grundbasses ohne jede Hervorhebung gehalten ist, so dass er im allgemeinen Gesange schlechthin dem Hörer verloren gehen muss. Jede neu eingeführte Bestrebung irgend eines zum Stück gehörenden Karakters muss so gestellt werden, dass sie den Hörern leicht verständlich wird. — Das Ganze ist von bedeutend glänzender Wirkung.

Den zweiten Aufzug leitet ein Chorfestgesang der Marquise und ihrer Genossen ein, frisch und munter, bei aller volksmässigen Führung doch keinesweges die seit längerer Zeit gewöhnlichen pikanten Ausweichungen versäumend. Guise feuert noch mehr an mit eingestreuter Ironie, die, geht sie unbemerkt vorüber, doch der ganzen Situazion keinen Nachtheil bringt. Die Marquise unterhält mit einer französisch gefälligen Romanze, deren Tändelei in ein Duett zwischen der Geliebten und Guise übergeht, das leichtsinnige Spiel der Liebe fortsetzend. Ein kurzer Zwischengesang und der erste Chor der Lust wiederholt sich auf des Herzogs Anregung und schliesst lebhaft, noch einen kurzen Balltanz aus dem 16. Jahrhundert hinzufügend. — No. 6. Arie des Königs, leidenschaftlich in rauschender Begleitung von verminderten Septimenreihen und ähnlichen Akkorden, bis zum Andante 6/8, Gdur, gleichfalls stark modulirt, zugleich in heftiger Instrumentalbewegung, worin er seinen Hass gegen den Herzog, dann im stürmenden Allegro, 4/4, Kampf auf Tod und Leben singt, völlig im Geschmacke der neu französischen Oper. — Zwischen dieser und der folgenden Nummer fällt offenbar Manches vor, was sich aus dem Klavierauszuge ohne vorangeschickten Text nicht errathen lässt. Diese siebente Nummer beginnt mit einer Art eines sehr kurzen Melodrams des Königs und der Königin Mutter, welche in Ohnmacht fällt. Die Rede wird nur von einem einzigen Cmoll-Tremolo der Instrumente leise begleitet, worauf ein heftiges All., 3/4, losbricht, dem die verminderten Septimen nicht fehlen, das Lieblingskind der neuen Tondichtung; endlich schildern die Instrumente einen Sturm, der das Seine thut. Mit ihm im gehörigen Kontrast steht eine leichtfertige Kanzonette, von Pauletten gesungen, in beliebt geschraubter Weise so nett und unterhaltend, als möglich. — No. 8. Duett zwischen dem Herzog und der Marquise, anmuthig vom Glück ihrer Liebe in verborgener Stille singend, dabei in der Begleitung und Harmonisirung so gearbeitet, wie man es vom Komponisten gewohnt ist. — No. 9. Finale. Wieder All. impetuoso, 6/8, Guise am Hofe lässt seinem Zorne gegen den König freien Lauf; die Marquise mahnt vergebens; die Königin ergreift das Wort im Andante, 3/4, und trägt ihm das Szepter des Reichs an, worüber Alle staunen und in ein mächtiges „O Gott!" ausbrechen. Die Marquise mahnt, nicht durch Geschrei die Stände und Liguisten herbeizurufen. Der Herzog findet das klug und will seine Feinde beim Worte halten, woraus diese Hoffnung des Sieges schöpfen. Guise folgt dem König und der Königin, welche singt: „Er ist todt!" Mit dem letzten Worte tritt das All. impetuoso, 6/8, wieder ein, worin beide Parteien ihre Gefühle aussprechen, Jeder dem Wortinhalte nach seinem Karakter gemäss, von der Musik dagegen nur in antiphonischen Zwischenschlägen auf die beiden Parteien beschränkt, was dem Ganzen mehr lichtvolle Einheit giebt, während das Besondere der Individuen nothwendig dabei verloren geht. Wenn Beides zusammen wegen allzugrosser Masse sich nicht vereinigen lässt, so ist die Wahl, die der Tonsetzer getroffen hat, immer noch die bessere. Es fragt sich nur, ob dergleichen nicht in den Opernbüchern vermieden werden sollte? Es ist oft schwer, aber unmöglich ist eine sorgfältigere Auseinanderhaltung gar zu vielfacher Interessen oder individueller Darstellungen in einem und demselben Moment keinesweges. —

Dritter Aufzug. No. 10. Szene und Arie. Nach einem sanften Vorspiele singen sechs Sekretäre dreistimmig, dass er noch schlummert und dass es unterdess bald abgethan ist. Guise erwacht, theilt Geschenke aus und sendet seine Umgebung zur Ruhe, voller Hoffnung für seinen Wunsch. Im All. marziale: „Ich höre schon die Kriegsdrommete tönen"; dazwischen mahnt ihn sein Gewissen und erinnert an die Vergänglichkeit des Glücks. Und im All. spirituoso rüttelt er seine Herrschsucht durch den Gedanken wieder auf, dass Frankreich seiner harre — der kriegerische Gesang wird erneut mit glücklicher Verstärkung. — No. 11. Terzett. Pericart glaubt sich schon dem Tode geweiht und betet für sein junges Leben. Die Marquise voller Angst; Paulette sucht nach einem Ausweg. Pericart soll, da alle Ausgänge verschlossen sind, zum Fenster hinunter Nachricht bringen. Nach dem Gesange kurzes Melodram; man hört Geräusch im Zimmer des Königs; er naht; die Marquise sinkt in Ohnmacht. — No. 12. Final-Szene. Guise rezitirt: „Nur auf mich stellt mein Volk noch seine Hoffnung fest! ihm gehorchen will ich. Die Allmacht des Geschicks will, dass ich herrsche über Frankreich. Nur einen Augenblick schreckte mich die Gefahr; doch dü-

stere Ahnung verachtend und ein trauriges Vorgefühl, find ich nur meinen Muth und meine Stärke wieder an dem treuen Herz (en) der Mutter und meiner Kinder." — Das Rezitativ eilt ohne Aufenthalt vorwärts, schlicht, aber mit nicht wenigen verminderten Septimen begleitet. Auf *cis* tremulirt vom letzten Worte an der verminderte Septimenakkord fort, bis Larchant gesprochen hat: „Nein! Gott will es nicht!" und bis er, als er, sich umschauend, Guise nicht mehr erblickt, einen Schrei ausgestossen hat. Unmittelbar darauf fällt das Orchester *ff* mit einem starken Nachspiele ein, das in H moll die Oper beschliesst.

Aus dieser getreuen Uebersicht ergibt sich zuvörderst, dass die Verfasser des Opernbuches eine so starke Mischung des gesprochenen und gesungenen Dramas versuchten, dass die Hauptmomente zwischen beide vertheilt stehen. Um so willkommener wäre ein vorausgeschickter Abdruck des Operntextes, der über das Ganze Licht verbreiten würde, was die Erinnerung an die bekannte Geschichte doch nur zum Theil vermag. Am Sichersten steht der Ausgang der Handlung, der Untergang des Herzogs, der nicht vor den Augen der Zuschauer erfolgt. Hätte auch daraus ein ungeheueres Schlussfinale aufgebaut werden können, so müssen wir dennoch die Mässigung der Dichter rühmen und diesen Gedankenstrich unter die sinnigen zählen. Ob dies das Publikum, in tragischen Darstellungen an Greuel aller Art gewöhnt, auch gethan hat, ist eine andere Frage, die kaum zu bejahen sein möchte, nicht blos der Verwöhnung wegen, sondern hauptsächlich noch um des misslichen Umstandes willen, dass der Musik in jedem Aufzuge immer geringerer Antheil gelassen wird, was einer Oper nicht vortheilhaft sein kann. Dieser Nachtheil, der nicht vom Komponisten, sondern von den Textverfassern kommt, dürfte die vorzüglichste Ursache sein, dass diese Oper nicht auf so vielen Theatern veröffentlicht wurde, als es ohne diesen Umstand der ansprechend theatralischen Musik wegen gewiss geschehen sein würde. Dieser dem Gewichte der Musik für öffentliche Aufführungen hinderliche Einfluss, welcher allein den Buchverfassern zur Last fällt, kann für gesellige Zirkel, wo nicht auf das Aeussere noch auf den Zusammenhang der Handlung gesehen werden kann, gar nicht mehr vorhanden sein, nicht einmal dann, wenn das Ganze der Musik hinter einander fort zu Gehör gebracht würde, geschweige wenn, wie gewöhnlich, nur einzelne bedeutende oder vorzüglich beliebte Tonsätze der Oper, die auch einzeln zu haben sind, vorgetragen werden. Für alle Singvereine und für häusliche Musikunterhaltung ist daher dieses Werk des Herrn Onslow Bestens zu empfehlen. Man kann schon im Voraus sicher sein, dass die Bearbeitungsweise des bekannten Mannes in gewählter und kunstmässiger Verflechtung die allermeisten neufranzösischen Opern bei Weitem übertrifft und die Wirksamkeit der Ausführenden nützlicher und frischer beschäftigt, als es manches andere von solchen Vereinen vielfach benutzte Werk thut. Der Eindruck aber, den die verschiedenen Musiknummern dieser Oper auf die Hörer hervorbringen, muss mindestens jenem, den alle jetzt beliebten Tondichtungen der Art bewirken, die Waage halten, da der Tonsetzer, der sonst gern sich in seinem eigenthümlichen Kreise bewegt, diesmal weit gefälliger und schmiegsamer dem herrschenden Geschmacke gehuldigt hat, als wir selbst es vor genauer Einsicht vorausgesetzt haben würden. Hat nun noch der geschätzte Komponist in diesem Nachgeben gegen den Zeitgeschmack seine gediegene Bearbeitungsweise einer reicheren und schöneren Verflechtung bewahrt und mit einem weit ordnungsvolleren Gedankengange oft pikant anmuthige Erfindsamkeit bewiesen, so ergibt sich der Kunst- und Unterhaltungsgewinn von selbst, den Singvereine und musikalische Zirkel vom Gebrauche dieses Werkes davon tragen. Der Klavierauszug hat noch das Verdienst eines deutlichen und schön korrekten Druckes; wir haben nicht mehr, als zwei leicht zu verbessernde Druckfehler bemerkt. Nur Eins könnte hin und wieder besser sein, die Verteutschung, die an manchen Stellen etwas unklar und gezwungen, an andern etwas holprig für den Gesang ist, was durch geringe Veränderung unschwer beseitigt werden kann.

Uebrigens ist noch eine Ausgabe ohne Worte in derselben Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen:

Guise u. s. w. Klavierauszug zu vier Händen von *F. L. Schubert*. Preis 3 Thlr. 12 Ggr.

Sie spielt sich gut und nicht schwer, wird also bei der Beliebtheit solcher Unterhaltungen, ist nur einmal der vollständige Klavierauszug, wie er es verdient, von Gesangvereinen gehörig beachtet, was wir wünschen und hoffen, Vielen äusserst willkommen und nützlich sein. Desgleichen ist diese Ouverture für Klavier mit Flöte oder Violine ad lib. von *Henry Potier* arrangirt erschienen, Preis 14 Ggr. — Ferner:

Trois Bagatelles pour la Flûte avec accomp. de Piano sur des motifs de l'Opera: Guise etc. composées par *Tulou*. Oeuv. 76. No. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: 12 Ggr.

Das Geeignetste und Gefälligste für die Flöte ist ausgehoben, hübsch zusammengestellt, zuweilen, wie in No. 2, mit einigen Variazionen leichter Art versehen. Das Pianoforte ist ganz besonders leicht, wie in solchen Unterhaltungwerkchen gewöhnlich; Alles für Dilettanten so mundrecht und zweckmässig, als erwünscht.

Von demselben Meister sind noch in derselben Verlagshandlung erschienen:

Quartetto No. 22 *pour deux Violons, Alto et Violoncelle* composé par *George Onslow*. Oeuv. 47. Partition. — Quartetto No. 23. Oeuv. 48. — No. 24. Oeuv. 49. — No. 25. Oeuv. 50. — Sämmtlich in Partitur. Preis jeder Nummer: 1 Thlr.

Es muss der musikalischen Welt, nicht allein jungen Komponisten der Uebung wegen in dem überaus nothwendigen Quartettsatz, der sonst mit allem Rechte als Hauptgrundlage jeder tüchtigen Komposizionsschule angesehen wurde, sondern auch den Meistern der Kunst, ja selbst kenntnissreichen Dilettanten, um genauerer Ein-

sicht willen in das Wesen Onslow'scher Quartettbehandlung und Erfindung, äusserst lieb sein, einige neuere Partiturausgaben dieses seit langer Zeit höchst geschätzten und gerade in diesem Fache sehr weit verbreiteten Tonsetzers zu erhalten. Dass wir hinzufügen: *Partiturausgaben neuerer Werke dieses Meisters*, ist nicht ohne Grund geschehen; es ist bekannt, dass bereits eine sehr namhafte Reihe seiner früheren Quintetten und Quartetten bei Breitkopf und Härtel, ausser den Stimmenausgaben, auch in Partitur erschienen sind; von Quintetten 14 Nummern, von Quartetten 15. Diese älteren, wie man sieht, zahlreichen Partiturausgaben aus der frischesten Epoche dieses sehr beliebten Meisters, an und für sich wichtig, erhalten für Alle, die den Gang Onslow'scher Muse genau kennen lernen wollen, was nur durch Vergleichung seiner früheren und späteren Arbeiten der Art geschehen kann, noch eine Bedeutung mehr. Ohne Kenntniss dieser ersten Sammlungen wird man zu keiner genauen Einsicht gelangen. Wir müssen daher die wiederholte Empfehlung der älteren Partiturausgaben mit der Empfehlung dieser neueren verbinden.

Wollten wir nun in eine Vergleichung der schon besprochenen älteren mit den vor uns liegenden neueren Werken eingehen, so hätten wir ein reiches Feld vor uns, das uns nicht allein zu anziehenden, sondern auch sicherlich zu manchen neuen Darstellungen verschiedene Gelegenheit bieten würde. Denn so oft auch schon über Onslow und seine Meisterschaft gesprochen worden ist und so verschieden auch die Ansichten nicht weniger Beurtheiler wirklich sind, so scheint uns doch zwischen den bis jetzt betretenen Wegen noch mancher unbetretene zu liegen, der einer genauen Beachtung nicht minder werth sein dürfte. — Eine solche vergleichende, wenn auch noch so nützliche Beurtheilung des ganzen Ganges der Wesenheit dieses Meisters bezwecken wir vor der Hand keinesweges, nicht aus dem Grunde, weil sie uns zu weit führte, sondern weil sie uns weder an der Zeit noch am Orte zu sein scheint; besser ist es, wenn Jeder noch zuvor sein eigenes Gesammturtheil über des geschätzten Mannes Dichtungsselbständigkeit in und durch sich selbst völlig begründet. Wir bleiben daher bei den Bemerkungen stehen, zu welchen uns diese vier Quartetten nach unserer Ansicht berechtigen, und schildern also die Dichtungs- und Bearbeitungsweise, die sich unserer Ueberzeugung nach in ihnen offenbart. Dass sich darin Anknüpfungspunkte an des Komponisten frühere Schöpfungen genug finden werden, unterläge selbst dann keinem Zweifel, wenn wir es auch mit einem in in seiner gefassten Richtung weniger beharrlichen Manne, als Onslow es ist, zu thun hätten.

Das Quartett No. 22 beginnt mit einer Einleitung $\frac{4}{4}$, Lento, in C moll, und zwar mit stark angeschlagenem verminderten Septimenakkorde auf *fis*, dem viel beglaubigten Lieblinge Onslow's und fast der ganzen neuen Tonwelt, geht in folgerecht pathetischer Haltung im Wechsel des Leisen und Starken (*pp.* und *ff.*) bis zum Verhauchen (*ppp.*), im Dominantakkorde mit vorgehaltenem *As* vor dem *G* des Basses. Ihm folgt All. sempre maestoso, $\frac{4}{4}$, C dur, eine scheinbare Hauptmelodie leise mit der Viola beginnend; die erste Violine ergreift sie im fünften Takte und im sechsten verstärkt durch die zweite, worauf dieses angenehme Motiv leisen und dämmernden Uebergangstönen weicht, aus denen es nur in seiner Grundfigur auf kurze Zeit wieder in's Leben tritt, in eben so leise ausgehaltenen Akkordführungen, Dreistimmiges und Vierstimmiges in einem und demselben Rhythmus wechselnd, verschwimmt und auf dem Septimenakkorde auf *E*, der sogleich mit der kleinen None gesteigert wird, *forte* in der ersten Violine ein neues viertaktiges Motiv in zweierlei abstechenden Figuren (Sechzehntel - Uebergangspassagen und springende Achtel eines über die Oktave gebrochenen Akkords) anschlägt, beide im Wechsel acht Takte von der ersten Violine durchgeführt, darauf, verkürzt und zum Theil beide auf einmal gebraucht, unter die Instrumente vertheilt. Nach dem Abschluss auch dieses Motivs, nicht ohne verminderte Septime oder kleine None, leitet die Viole *p.* Achteltriolen im gebrochenen G dur zwei Takte lang ein, führt sie fort und die Violine lässt ein neues sangbares Motiv hören, das sich bald in E moll und mit dem achten Takte in H dur wendet. Darauf vertheilen sich die Triolen am meisten in die erste Violine und den Bass. Am Ende des ersten Theiles tritt das erste Motiv in G dur von der Höhe in die Tiefe gewendet wieder ein, hält sich acht Takte mit zwei Uebergangstakten. Der zweite Theil modulirt in Des dur, nach vier Takten in A dur und nach vier andern in F dur, die neu beliebte Fortschreitung von einer grossen Terz zur andern; behält dazu stetig das erste Motiv bei, verarbeitet es dann in den verschiedenen Stimmen und schliesst die übrigen geschilderten Figuren an, so dass die erste eine geraume Zeit vorherrscht, ohne dass im Fortgange irgend eine dagewesene Figur verabsäumt würde. — Die Harmonisirung ist bunt, unruhig, dunkel, Drei- und Vierstimmiges in einen Rhythmus mengend, was Sitte geworden ist, dabei durchaus nicht zu vollgriffig, was man sonst an dem Verfasser bemerkt haben will. Diese harmonische Weise ist nicht blos zeitgemäss, sondern das unruhige Umherwandeln gibt durch das nothwendig damit verbundene Dunkel jenes Etwas, das man mit dem Namen Pathos belegte, was es genau genommen nicht ist, weil es zu viel mit sonderbarer Figurenwiederholung scherzhaft spielt, weshalb wir vielmehr nur eine Ironie des Pathetischen darin finden können. Der Hauptreiz und das Lichtvolle dagegen liegt in zwei Dingen: im durchaus klar gehaltenen Rhythmus, dem mächtigen, und in lebhafter Wiederaufnahme der anfangs bedeutend sich häufenden Motive, deren keins vergessen wird, wodurch in der Musik stets eine wenigstens scheinbare Verständlichkeit oder doch eine ordnungsvolle, besonnene Bearbeitung erhärtet wird, die um so höheren Schimmer erhält, je mehr sie in seltsamer Verknüpfung der verschiedenen Figuren und Motive spielt. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass es nicht gerade die sangbarsten Motive sind, die zu viel wiederholt werden; im Gegentheil pflegen diese oft vernachlässigt zu werden, was leicht auf den Gedanken eines grossen Reichthums des Tonsetzers führt, — sondern gerade die weniger

anziehenden, welche erst durch fleissige Arbeit im Ansehen wachsen und dadurch ein grösseres Interesse erhalten. Und dies ist ein Punkt, den Onslow sehr gut kennt, dessen verständiger Handhabung er auch sicher das Meiste verdankt. —

Die Menuett, All. energico, C moll, hat eine ähnlich harmonische Grundlage, Vorhalte, verminderte Septimenakkorde; wenig und verschieden vertheilte Motive, was dem Scherz vortheilhaft ist; dabei ganz klaren, einfachen Rhythmus. Das Ineinandergreifen der Stimmen wird noch dadurch gehoben, dass zuweilen die zweite Violine die erste übersteigt und die Viola die zweite. Das Trio, C dur, überlässt der Bratsche in der höchsten Stimmlage in beständig auf- und abwogenden Achteln im ersten achttaktigen und im zweiten sechzehntaktigen Theile die angenehme, hauptsächlich in C dur und A moll mit den natürlichsten Nebenakkorden versehene Melodie. Sie wird von der Viola in acht Takten wiedergebracht und in den beiden letzten, anstatt früher in C dur, nach der Dominante gewendet, um den Hauptsatz in C moll, verschiedentlich, aber nie rhythmisch unklar verarbeitet, zu wiederholen.

Dem Andante, 3/8, As dur, liegt gleichfalls eine viertaktige, sehr einfache Melodie zum Grunde, vom Violoncelle eingeführt, geschickt und nicht zu lang gewendet, worauf der Bass eine neue in einigen chromatischen Tönen pikant gemachte Melodie in überflügelnd hoher Lage hören lässt, die theils von der Violine beantwortet, theils mit dem Basse unison fortgeführt wird. Diese beiden Melodieen wechseln mit einander; die erste mit zweistimmiger Imitazion und verkürzter Figurnachahmung, die abermals in's Tändelnde spielt. Die Satzverbindungen werden auch hier oft durch den kleinen Nonen- oder verminderten Septimenakkord gebildet.

Der Finalsatz, Presto, 4/4, C dur, ist in gleicher Art gebaut, verlebendigt durch starken Modulazionswechsel, rhythmisch klare Bearbeitung des Hauptthema's, Gebrauch einzelner Figuren aus jenem für die Begleitungsstimmen, die dann in der Regel meist von der ersten Violine, oder im Wechsel mit einem andern Instrumente lebhaft umspielt werden u. s. w.

Op. 48, das 23. Quartett, führt uns in seinem All. grazioso e moderato, 6/8, A dur, das S. 5 im zweiten Takte der vierten Klammer das erste Sechzehntheil der ersten Violine in ein Achtel umzuwandeln hat, so wie in seinem Andante, 3/4, F dur, zu denselben Bemerkungen. Das Scherzo, 3/4, A moll, ist, ausser der Handhabung seiner Lieblingsakkorde, noch ganz besonders chromatisch, und bringt anstatt des Trio's einen kurzen angenehmen Zwischensatz in A dur, Andante grazioso, 3/4, der sich auch, nach Wiederaufnahme des schnellen Menuettsatzes in A moll, kurz vor dem Ende in einigen Takten wiederholt. Das All. vivace, 2/4, A dur, ist in der oben beschriebenen Ordnung stark modulatorischer Durcharbeitung gehalten. — Auch die beiden letzten, Op. 49, E moll, in der Menuett mit E dur kurz wechselnd, im Andante C dur und im Schluss-Presto E moll — Op. 50 in B dur — bieten keine andere Ansicht, es wäre denn, dass zum Anfange manches Satzes das Grundthema nur theilweise und durch Pausen unterbrochen erklingt, um die Aufmerksamkeit desto mehr zu reizen, ein Effektschlag, der schon vor Zeiten nicht zu selten mit Erfolge angebracht wurde und immer noch, mit gehöriger Mässigkeit benutzt, das Seine thut.

Sehen wir nun auf das eigentliche Wesen dieser Quartette, so liegt uns der Grund ihrer Wirksamkeit weit weniger in Erfindung und karakteristischer Abrundung der Motive, als vielmehr in einer klar rhythmischen und harmonisch bunten, immer aber dabei dunkel schattirten Bearbeitung derselben, in welcher Fleiss und Gewandtheit unverkennbar und so bedeutend sind, dass sie uns durch ein fast zu stereotyp gewordenes Umhermoduliren, so wie durch ein immer breites Ausspinnen der ergriffenen Figuren, trotz der Pikanterieen, die oft darin angebracht werden, eine gewisse zu gleichmässige Färbung und einen stark monotonen Allgemeinzuschnitt, sobald wir nämlich eins dieser Quartette gegen das andere halten, bekommen zu haben scheinen. Dieses gleichförmige Kolorit und jener ganze, stehende Zuschnitt sind es, die allen Quartetten dieses Meisters einen vorherrschenden Allgemeinkarakter, daher aber auch keinen besonders individuellen, bestimmt schlagenden, oder tief eindringenden aufdrückten. Aus diesem Grunde will uns eine Vergleichung Onslow's und Beethoven's, sobald wir auf Eigenthümlichkeit und Genialität der Erfindung sehen, am Wenigsten sich rechtfertigen. Dazu fehlt ihm Beethoven's Schwung und vor Allem jenes durch und durch Dramatische, was in den verschiedensten Situazionen stets selbständig neuer und streng bestimmter Individualität sich unwiderstehlich in des Hörers Seele drängt, sogar dann, wenn ihn irgend einmal das frappante Bild beunruhigt oder wohl gar bizarr erscheint. Eben so hinkend haben wir auch den Vergleich Onslow's mit Joseph Haydn gefunden, den schon der Mangel einer gemüthlich anspruchlosen Kindlichkeit, die sich selbst ihres Reichthums und ihres innern Adels nicht bewusst ist, aufheben müsste. — Allein man würde uns gänzlich missverstehen, wenn man in dem Gesagten einen Tadel Onslow's erblicken wollte. Kein Mensch gibt sich die Art seines Wesens, sondern empfängt sie, und, ist er ein tüchtiger, bildet sie. Das Letzte hat Onslow ohne Widerspruch rechtschaffen und erfolgreich gethan. Es ist uns sogar sehr lieb, dass Onslow weder Beethoven, noch Haydn oder sonst ein Anderer als er selbst ist und sein will. In Wahrheit sind auch nur die Menschen ehrenwerth und tüchtig, die Kraft haben, sich selbst mit beständiger Rücksicht auf das Gute und auf Veredlung ihrer selbst, treu zu sein, und ohne Trug und Heuchelschein sich zu zeigen, wie sie sind. Wer das nicht ist, gehört unter die Masse, unter welche Onslow nicht gehört, denn er ist er selbst, ein Engländer, voller Liebe zur Kunst und voller Eifer, sich das ihm möglich Höchste anzueignen und daher von dem Besten das Beste zu lernen und zu eigenen Schöpfungen mit Talent und Fleiss zu verwenden. Das hat er tüchtig in's Werk gesetzt. Hat er nun im Gange seiner Bildung des musikalischen Verstandes und des Geschmacks die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der leicht gefälligen Motive Haydn's

schön und nachahmungswerth, und das verdunkelt Harmonische der neuern Zeitrichtung, die vorzüglich durch Beethoven's Riesengewalt sich der Seelen der musikalischen und nicht musikalischen Enkskinder bis zur Ueberwältigung bemeisterte, wirksam befunden und sich auch dieser Richtung hingegeben, so hat er sich eben durch die Verschmelzung beider Dinge als einen Mann von Geschmack und Verstand gezeigt, der weiss, was fruchtet und was er will. Muss nun nothwendig das Eine an Haydn's Natürlichkeit und das Andere an das durch Beethoven's Periode in's Leben Geschlagene erinnern, so ist dies doch nur das vorherrschend äussere Mittel, keinesweges aber der Kern der innern Geistesgewalt beider Männer, von deren selbständiger Eigenthümlichkeit Onslow nur in sich aufnahm, was seinem Wesen durch Gefühl und Erkenntniss sich freiwillig aneignete und aneignen lassen wollte oder konnte. Und so erscheint uns denn Onslow keineswegs als ein eigentliches Genie, dazu fehlt ihm die hinreissende Begeisterung, die keine einzelne Seelenkraft vorwalten lässt, sondern alle gleich umfassend in ein erhöhetes Dasein schwingt; auch nicht als ein Naturoriginal, sondern als ein durch Fleiss und Bildung gewordenes, was sich selbst, die naturverliehene Empfänglichkeit abgerechnet, seine ehrenvolle Stellung verdankt, eine nicht ererbte, nicht angeborene, sondern der Hauptsache nach erworbene Auszeichnung, die wahrhaftig keinen geringen Menschenwerth bezeichnet. — Denn weder die königliche oder die adlige Geburt noch die Geburt des Geistes vom Geiste gibt Einer sich selbst, sondern allein die Gnade des Höchsten. — Darum ist auch Onslow geworden, was er seiner Geburt, seinen Anlagen, seiner Liebe und seinem Fleisse nach werden konnte, und hierin ehrenvoll ausgezeichnet, der Liebling der Dilettanten und dilettantischen Musiker. Er ist ein im Verstand und Gefühl durchgebildeter Weltmann, der, seines eigenen Werthes bewusst, imponirend und doch gefällig sich halten gelernt hat, nie holperig, nie eckig, dabei aber auch nie sich vergessend, gleichzeitig so gefühlvoll und so besonnen, als es solche Stellung in guter Gesellschaft fordert. Darum ist das Natürliche nie ohne das zeitgemäss Künstliche, das gefällig Einfache nie ohne das beliebt Verdunkelnde, das Pathetische nie ohne das witzige Spiel der Geselligkeit, das streng Geordnete nie ohne frappant Pikantes u. s. w. Keins von Beiden steht jemals für sich allein, rein aus dem Grunde der Idee und der Gluth für sie hervorbrechend; nie auf Leben und Tod, sondern stets mit Ueberlegung. Darum werden auch natürlich die in ihrer Innerlichkeit verschiedenartigsten Vorstellungen in einer gewissen Aehnlichkeit, in jener sich gleichenden Gesittung und Manier eines geselligen Reizes aufgehen, der wohl auf ein Tieferes hindeutet, es zu einem erwünschten und aufregenden Anklang, aber nicht zum Tiefen und Vielgestaltigen selbst bringt und nicht bringen kann, weil es nicht seine Aufgabe ist. Darum ist auch die geistige Auffassung seiner Werke, hat man einmal eins derselben begriffen oder sich mit ihm vertraut gemacht, keinesweges mehr schwer.— Das Alles ist nun sichtbar jener anregenden Unterhaltungslust gebildeter Geselligkeit, die nie das Tiefe selbst, sondern nur das feine Spiel mit demselben in Bewahrung einer durch überwiegendes Ergriffensein leicht gefährdeten Etikette begünstigt, so völlig zusagend, ja es ist dies beinahe Alles, was durch anständigen Fleiss und durch allgemeine Gefühlsbildung, in wie weit sie vorzüglich mit der Zeitrichtung übereinstimmt, von der Kunst erlernt werden kann, dass man nicht allein das so lange anhaltende und ziemlich allgemein verbreitete Beliebtsein der allermeisten Quartett- und Quintettwerke dieses tüchtig gebildeten Meisters, sondern auch selbst die Verwechselung des Genialen mit dem auf allgemein glücklicher Ausbildungsstufe und gänzlich mit frischer Empfänglichkeit für die Kunst Erlernbaren sich ohne Schwierigkeit erklären kann.

Das Letzte ist zugleich der in die Augen springende Grund, warum gerade Onslow's Quartett- und Quintett-Partituren für die Kunstjünger unserer Zeit und für Alle, welche die Neigung und den Standpunkt derselben genau kennen lernen wollen, so überaus nützlich und empfehlenswerth sind. Man lernt daran zeitgemäss geschmackvolle Arbeit näher kennen, also vorzüglich, was man lernen kann und wodurch man immer gewinnt. Dabei vernachlässige man nur die früheren bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partiturausgaben nicht; sie sind ihrem Inhalte nach meist die frischeren und für eine vollkommene Einsicht in das Wesen dieses Meisters gar nicht zu entbehren.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Weimar (Beschluss). Virtuosen auf Instrumenten waren: ein sehr braver blinder Flötist Herr *Friebe*, der ausgezeichnete Violoncellist Herr Kammermusikus *Griebel* von Berlin, die Herren *Brand* und *Darr*, vortreffliche Guitarrenspieler (besonders der Erste), der herzoglich braunschweigische Kammermusikus Herr *Zizold*, schon längst als trefflicher Flötist bekannt, dessen Sohn, noch Knabe, sich ebenfalls auf der Flöte hören liess, und wegen seines schönen, vollen Tons, seiner bedeutenden Fertigkeit und nicht gewöhnlichen Ruhe und Sicherheit grossen Beifall erhielt; Herr *Röckel* von London, der bei Hofe und im akademischen Konzert zu Jena durch sein glänzendes und dabei sehr solides Pianofortespiel die vollste Anerkennung fand — und die grossen Künstler Frau Dr. *Schumann-Wieck*, Herr *Thalberg* und Herr *Queisser*. Frau Dr. Schumann spielte zwei Mal bei Hofe und gab ein besonderes Konzert, in dem sie Komposizionen von Beethoven, Henselt, Chopin, Liszt, Thalberg vortrug; wie, ist aller Welt bekannt. Herr Thalberg spielte blos bei Hofe, aber drei Mal. Von seinem und Herrn Queissers (der im Theater sich hören liess) Leistungen viele Worte zu machen, ist sehr überflüssig, da Jedermann weiss, dass beide als Sterne erster Grösse glänzen, und nicht selten Unmögliches möglich zu machen scheinen.

In dem ersten Konzerte der grossherzogl. Kapelle zum Besten des Wittwen-Pensions-Fonds wurden nur Komposizionen hiesiger Musiker aufgeführt, nämlich eine Ouverture vom Kammermusikus Herrn Th. Müller, eine Ouverture von Herrn MD. Eberwein, Die Wartburg, eine Kantate vom KM. Herrn Ulrich, gesungen von Mad. *Streit*, eine Arie von Herrn Genast, gesungen von Mad. *Baum*, ein Lied von Herrn KM. Lobe, gesungen von Herrn *Genast*, eine Arie von Herrn MD. Götze, gesungen von Herrn *Götze* jun., ein vierstimmiges Lied von Herrn Chordir. Häser, eine Fantasie für Violoncell, komponirt und gespielt von Herrn Hofmusikus *Apel*, eine Fantasie für Violine, komponirt und gespielt von Herrn Hofmusikus *Stör*, und zum Schluss eine Fantasie für volles Orchester von Herrn KM. Chelard. — Das zweite Konzert brachte uns die längst ersehnte Wiederholung des Paulus unter der Direkzion des Komponisten, wie das erstemal. Die Ausführung war ganz so, wie im Sommer 1840, und gewährte den zahlreich versammelten Zuhörern einen vielleicht noch höheren Genuss, als bei der ersten Aufführung. Ein unglücklicher Zufall schien zwar störend eingreifen zu wollen, wurde jedoch beseitigt. Herr *Flintzer* nämlich, der die Tenorpartie übernommen hatte, wurde am Abend der Hauptprobe krank. Herr *Götze* übernahm nun die Partie, wurde aber gegen Mittag des folgenden Tages, an dem die Aufführung sein sollte, ebenfalls unwohl, sang jedoch mit Anstrengung und so gut, als es unter solchen Umständen möglich ist, den ersten Theil. Am Ende desselben aber musste er die Kirche verlassen. Während der Pause las Herr *Fuhrmann* sich den Text des zweiten Theils durch, und sang dann diesen Theil nicht allein vollkommen richtig, sondern mit ausdrucksvollem Vortrag. Eine solche Hilfe in der Noth ist es wohl werth, lobend erzählt zu werden.

Ein Dilettantenkonzert im freundlichen Lokal der Armbrust-Schützengesellschaft unter Herrn *Rötsch's* Leitung, so wie ein Extrakonzert, welches der pensionirte Militär-Musikdirektor Herr *Theuss* veranstaltete, gewährten den sehr zahlreich versammelten Zuhörern mannichfaltiges Interesse.

In der vorletzten Vorstellung im Theater wurde vor einem Lustspiel Schubert's Sinfonie in C unter Herrn KM. Chelard's Direkzion aufgeführt. Referent, der sie in Leipzig hörte, hatte fast Mühe, sie wieder zu erkennen. Die Tempi waren meist vergriffen, und die Ausführung nur nothdürftig richtig, aber kalt, ohne Seele. Nähere Erkundigung über das Ungewöhnliche dieser Erscheinung ergab, dass nicht die brave Kapelle, sondern allein der Dirigent die Schuld trug. Er hatte nämlich die ganze Sinfonie in der einzigen Probe einmal durchspielen lassen, ohne sich viel bei Einzelnem aufzuhalten. Ein solches Werk aber kann kein Orchester der Welt nach einer ungenauen Probe würdig ausführen, und die Achtung für das Werk und den wohlbewährten Ruf der Kapelle verlangte die hinreichenden Proben; wenn aber für diese keine Zeit war, das Zurücklegen des Werks für eine bessere Gelegenheit, z. B. ein Kapellkonzert.

Die Kirchenmusik hat seit einem Jahre im Allgemeinen, und seit einigen Monaten im Besonderen durch Verstärkung der Instrumente gewonnen, bedarf aber bei den über sie herrschenden ungünstigen Verhältnissen fortgesetzter grosser Thätigkeit, um nicht auf dem jetzigen Standpunkte zu bleiben, sondern wacker zum Bessern vorzuschreiten.

Welche neue Opern der künftige Winter bringen wird, ist noch nicht bekannt.

Kassel (Beschluss). Der auf einer Kunstreise durch Teutschland begriffene Lieder- und Balladensänger Studiosus *Gustav Brandt* kam auch hierher und veranstaltete zwei musikalische Abendunterhaltungen am 19. und 26. April im Adolph'schen Saale, die ziemlich gut besucht waren. Er trug in denselben eine Menge Lieder und Balladen in schöner Auswahl vor, von berühmten Dichtern und Komponisten, welche *J. J. Bott* auf dem Fortepiano begleitete, — welcher auch eine Elégie pour le Violon par H. W. Ernst mit einer Kraft und Fülle des Tons vortrug und dabei einen Vortrag entwickelte, welcher alle Anwesenden in Staunen setzte. — In den einzelnen Abtheilungen wurden zur Abwechselung einzelne Sätze aus Spohr's Doppelquartett und aus den Quartetten von Mozart und Haydn, ausgeführt von *J. J. Bott*, *Rostad*, *Böhm*, *Stübecke*, *Wenigmann*, *Werner*, *Heukeroth* und *Bender*. Brandt's Tenor ist klangreich und hat einen bedeutenden Umfang; sucht er sich noch eine gute Schule anzueignen — er scheint zu diesem Endzweck eine Reise nach Italien zu intendiren — so dürfte wohl ein bedeutender Sänger aus ihm dereinst hervorgehen, denn an Mitteln fehlt es ihm durchaus nicht, und jung ist er auch noch.

Der unermüdliche Dirigent des Instrumental-Musik-Vereins Eunomia, *Anton Bott*, Vater des hoffnungsreichen J. J. Bott, ein achtungswerther Musiker und bei Weitem achtungswertherer Mensch, dem die Töne nicht blos im Ohr, sondern auch im Herzen nachklingen, brachte am 14. Mai zum Besten der Stadtarmen abermals im neuen Stadtbau-Saale ein Konzert zu Stande, dessen einzelne Stücke anzuführen der Mühe lohnt. Die erste Abtheilung: Ouverture von Reissiger, wurde wegen der trefflichen Einübung und Ausführung vom zahlreichen Auditorium lebhaft gewürdigt; Arie aus Titus mit obligater Klarinette, gesungen von Dem. *Stegemöller* und begleitet von *Bender* jun. Wir haben schon einmal dieser bescheidenen und liebenswürdigen Dilettantin wegen ihrer vortrefflichen Stimme in diesen Blättern Erwähnung gethan. Sie sang an diesem Abende wieder ganz ausgezeichnet und wurde vom Publikum mit grosser Theilnahme begrüsst. Es ist zu beklagen, dass sie sich nicht ganz der Kunst widmet, man sieht den Grund dazu nicht ein, jetzt schon und später würde sie manche sich brüstende und im hohen Gehalte stehende Sängerin hier wie anderswo in Schatten stellen. Möchte doch ein guter Genius sie bald auf eine für sie gewiss ruhmbringende Künstlerbahn lenken, und möchte sie, wenn sie es nicht thut, es später nicht bereuen! — Ein Concertante für vier Violinen von Maurer, vorgetragen

von *J. J. Bott*, *Wenigmann*, *Böhm* und *Heukeroth* fand wegen des guten Gelingens viel Beifall. Auch die 18jährige Schwester des obengenannten Flötisten *Heindl* gab Proben ihres Klavierspiels, indem sie eine Etüde von Henselt und das Ständchen von Liszt vortrug. Im zweiten Theile sprachen folgende Stücke allgemein an und wurden mit reichlichem Beifall belohnt: ein Concertante für vier Klarinetten von Schindelmeisser, vorgetragen von den hiesigen Musikern *Bättenhausen* jun., *Curth*, *Wenderoth* und *Kollmann;* Variations brillantes für die Flöte von Böhm, vorgetragen von *Heindl*, und Bravourvariazionen für das Pianoforte von Herz, vorgetragen von Dem. *Heindl*. — Beide talentvolle Geschwister haben dann später noch ein Konzert für sich gegeben, dessen Näheres mein nächster Bericht enthalten wird.

Am 7. Juni, also schon weit über die Konzertsaison hinaus, gab noch *Wilh. Beyer* aus Berlin, Mitglied des königl. Hoftheaters, eine grosse musikalische Abendunterhaltung auf dem durch Gusikow rühmlichst bekannten Holz- und Stroh-Instrumente im Adolph'schen Saale und leistete ganz Auszezeichnetes.

Wir schliessen die Relazion unserer musikalischen Genüsse mit einem abermaligen Meisterwerke Spohr's, „Der Fall Babylons," grosses Oratorium in zwei Abtheilungen, aus dem Englischen des Prof. Taylor, von Friedr. Oetker, welches am Charfreitage zum ersten Male hier ausgeführt worden ist; die Solostimmen wurden von den Damen *Quint*, *Löw* und den Herren *Drska*, *Föppel*, *Biberhofer* und einigen Dilettanten, die Chöre von den hiesigen Gesangvereinen vorgetragen. Dieses grandiose Meisterwerk ist für London, wie bekannt, geschrieben, und es wurde dem Tondichter als besondere Begünstigung zugestanden, dasselbe hier unter seiner Leitung aufzuführen. Der Zudrang zu der Aufführung war ausserordentlich gross, und es sollte am ersten Pfingsttage zur Freude aller anwesenden Fremden, die theilweis deshalb mit die Residenz besuchten, wiederholt werden, allein es kam nicht dazu, weil ein Theil der hiesigen Musiker in der Aue beschäftigt war, und man wollte den dort anwesenden Fremden die Freude nicht stören. Das Meisterwerk, einzelne hiesige kompetente Richter wollen es für Spohr's grösstes halten, wird später ausführlicher besprochen werden. —

Es bedarf wohl kaum bemerkt zu werden, dass es einer Stadt zum besondern Ruhme gereicht, talentvolle junge Leute unter seinen Mitbürgern zu zählen, die sich in irgend einer Kunst oder Wissenschaft auszeichnen und vielversprechend sind. Kassel ist nicht arm an solchen sowohl ältern als jüngern, und mit Recht kann und muss man auch *J. J. Bott* dazu zählen. Der Ruf dieses jungen Virtuosen hat sich neuerdings dadurch eine weitere Bahn gebrochen, dass er der Erste ist, welcher sich durch eine gelungene Komposizion das Stipendium der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. von 400 Fl. jährlich auf vier Jahre erworben hat, wie öffentliche Blätter (auch diese) dieses Ereigniss bereits schon längst mitgetheilt haben. Wir hielten es für Pflicht, in diesen Blättern dieses frohe Ereigniss noch einmal aufzunehmen, weil in denselben zuerst der Namen dieses jungen immer noch hinsichtlich seiner Jahre und seiner wohlerhaltenen Kindlichkeit zu den Knaben zu rechnenden Virtuosen genannt worden ist. Wir thaten dieses zu unserer Rechtfertigung und zur Rechtfertigung seines Vaters als Lehrers und derer, welche jetzt noch an ihm bilden, dass nichts an ihm verfrühert oder treibhauspflanzenartig behandelt worden ist. — Wir wünschten, dass der Vater des jungen Bott bald mit ihm eine grössere Kunstreise unternähme, um unser aufrichtig Ausgesagtes völlig ausser allen Zweifel zu setzen.

Aus der Oper sind seit dem 1. Oktober ausgeschieden: Herr *Kolb* und Dem. *Stahl;* durch den Tod verlor die Hofkapelle den Oboisten *Wiedemann* und den Fagottisten *Bisantz;* Beider Stellen sind wieder besetzt.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Das Ephemerische der neuesten Operneerzeugnisse, hier und da ein guter, mittelmässiger, oder Aftersänger abgerechnet, bringt der Frühling fast dieselben musikalischen Neuigkeiten der vorigen Stagioni. Es versteht sich wohl, die allermeisten Opern waren von Jupiter Donizetti, nach ihm die meisten vom sogenannten unsterblichen Bellini, nach welchem digressiv kommen: der Galopp- und Walzertrompeter Ricci, der hier zu Land bewunderte Harmoniker Mercadante, zuletzt der Maestro aller Maestri Rossini und die Maestri minorum gentium. Die Journale sprechen wie gewöhnlich vom ewig blauen Himmel Italiens, diesem herrlichen musikalischen Tempel u. s. w. Die Zuhörer und Leser in Italien, und — bei der dermaligen Ueberschwemmung der italienischen Oper in teutonischen Gefilden — bald auch in Teutschland, wissen also schon zum Voraus, was sie zu hören und zu lesen haben. Unsere jetzige Oper ist durch und durch nichts als ein schnurrbärtiger Müssiggang. Sängerhelden in der Tragedia lirica, Helden mit Lippen-, Kinn-, Hals- und Backenbarte auf allen Strassen und Ecken, mitunter Schneider u. s. w., die uns ihre heroischen Kabaletten u. s. w. zu jeder Stunde des Tages nachsingen, und von denen viele damit enden, dieselben gar bald auf der Theaterbühne selbst vorzutragen. Die Sache scheint wahrhaft drollig und fast unglaublich, und doch ist bei uns die Wechselwirkung zwischen Tragedia lirica und Schnurrbart nicht zu leugnen. Der Geschmack beiderlei Geschlechter, sich in ersterer als hohe Person zu betrachten und wie ein Pfau zu brüsten, ist dermalen um so stärker, als der Italiener mit seinem angebornen Singtalente, bei der heutigen Verbreitung der italienischen Oper in allen gebildeten Ländern, beim heutigen Dampfkursus der Gesangstudien, jene Eitelkeit und Eigenliebe nicht nur gar bald und sehr leicht befriedigt, sondern dabei sogar durch Geldgewinn seine Existenz sichert und stets neue Menschen und Länder sieht. Die beinahe mit Hydrophobie synonym gewordene Opera buffa würde wahrscheinlich einen solchen Dilettantismus nie zu Stande gebracht haben; das Bürgerliche, mitunter Perücken und Haarzöpfe, ist ihr gewöhnlicher Spiegel, und etwas gar Erbärmliches für die heutige brillante

Generazion. Wäre die Tragedia lirica nur noch ein Rossini! Dieser ist aber zum grössten Bedauern längst verschossen. Man nehme dies letztere Wort in seinem wahren Sinne, und man hat das echte Bild und das eigentlich traurige Loos der jetzigen Modeoper *(Opera in moda)*. Diese hört man erstlich auf der Bühne, sodann von Dilettanten auf allen Strassen und Ecken, in Privathäusern, auf den Drehorgeln, endlich von den musikalischen Banden auf öffentlichen Plätzen und Spaziergängen. Unlängst spielte eine solche vortreffliche österreichische Banda zu Mailand die neueste Musik del Maestro Nini. Auf mein Gesuch an den Herrn Kapellmeister dieser Bande, er möchte Etwas von Rossini hören lassen, gab er zur Antwort: Rossini! dieser ist längst verschossen! — Wie? Rossini....? O ja, wirklich verschossen. Sobald die Musik einer Oper aus der Mode kommt, werden aus den Instrumentalparten der Stücke dieser Oper Patronen gemacht, die zu Militärübungen verwendet werden. So ist denn vor wenigen Jahren sämmtliche für's Militär arrangirte Musik Rossini'scher Opern im grossen Lager zu Barlassina bei Mailand, hierauf mehrere von Donizetti, Mercadante, Ricci, Bellini u. A., je nachdem eine ihrer Opern aus der Mode kam, nach angezeigter Art verschossen worden. — Vielleicht könnte man hier sagen: im Strohfeuer erzeugt, und im Knallfeuer aufgegangen: besagte Maestri haben aber mitunter eine zahlreiche Klasse der Menschheit für sich und, wenigstens in melodischer Hinsicht, verdienen sie auch vom strengsten ultramontanen Schiedsrichter Schonung. Ein Aehnliches gilt von den heutigen Sängern, die zwar im Ganzen wenig Vortreffliches, doch aber manches Gute aufzuweisen haben. Jene, die jetzt — Wien abgerechnet — in Teutschland singen, gehören gewiss nicht zu den Vorzüglichern ihrer Gattung, und doch werden sie von teutschen Blättern ungemein gelobt. Aus Noth nehme man also vorlieb mit dem, was da ist, und mit dem Geringen, was Korrespondenten darüber berichten, bis auf bessere Zeiten.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

(Das italienische Tyrol mitbegriffen.)

Mailand (Teatro alla Scala). Der diesjährige herrliche Frühling hatte einen geringen Reflex auf die Oper, und warf seine ganze Herrlichkeit auf die berühmte Tänzerin Taglioni, welche die Mailänder in neun Vorstellungen neun Mal entzückte. Die Stagione begann höchst langweilig mit Donizetti's Parisina, welche Oper nur wenig Geniessbares enthält und Kraftsänger erfordert. Hier machte die Tosi (Emilia, nicht die rühmlich bekannte Adelaide), angeblich unpässlich, die Titelrolle, und wurde gar bald durch die Ruggeri ersetzt. Salvi besitzt zu wenig Energie für die Rolle des Ugo, Bassist Marini musste mit seiner für Baritono geschriebenen Rolle des Azzo kämpfen, und Buffo Scalese war in der Opera seria nicht an seinem Platze. Am 20. April debütirte die rühmlich bekannte Sängerin Lutzer, zum ersten Mal in Italien und auf der Scala, etwas gewagt, in der ursprünglich für die Pasta geschriebenen, in der Folge auch von der Malibran hier vorgetragenen Sonnambula. Aber als Künstlerin im vollen Sinne des Wortes — also schöne, umfangreiche und geläufige Stimme, gute Gesangschule, deutliche italienische Aussprache — siegte sie, und wurde mit reichlichem Beifalle belohnt; Alles zusammen aber, nebst Salvi und Marini, machte wenig Glück. Die Gazza ladra wurde hierauf verhunzt gegeben: die Tramontani, die in der Rolle der Ninetta debütirte, hat eine hübsche Stimme, und das ist Alles. In Donizetti's Elisir befriedigte die Lutzer nicht allzusehr. Auch in dieser Oper war noch die Streponi in gutem Andenken, und hat der teutschen Künstlerin, wie überhaupt ihr zu grossen Erwartungen berechtigendes Renomée geschadet. Indess lässt ihr das hiesige Publikum volle Gerechtigkeit widerfahren, meint nur, sie sei keine Scala-Sängerin, was man dahingestellt sein lassen kann. Die in der zweiten Hälfte Juni gegebene neue Opera buffa: *Il buontempone di Porta Ticinese* del Maestro *Mandanici*, gefiel ziemlich, wozu ein mehrstimmiges Tutti im ersten Finale das Meiste beigetragen hat. Man will in dieser Oper Reminiszenzen finden, was nicht geläugnet werden kann; die meisten gehören aber zu jenen Gesangformeln der modernen Oper, die fast nie ausbleiben und die im Allgemeinen als Lieblingsspeise der Ohren, Lieblingsziererеien der Sänger gern aufgetischt werden. Herr Mandanici gehört übrigens zu den Bessern der heutigen Maestri; er ist ein Schüler Raimondi's, vielleicht des einzigen jetzt lebenden wahren Kontrapunktisten in Italien. Hier einige biographische Notizen und obbenanntes Tutti von ihm.

Placido Mandanici, Mitglied der Akademie der schönen Künste zu Neapel, geboren in der kleinen Stadt Barcellona, in der Val di Demona in Sizilien, fing in seinem 15. Jahre an Musik zu studiren, wozu ihn der Graf Nicolaci, ein Musikdilettant, aufenerte, und der ihn auch ein wenig im Violoncell unterrichtete. In einem Alter von 17 Jahren studirte er die Musik im Konservatorium zu Palermo, erlernte wirklich das Violoncell und andere Saiteninstrumente, worauf er im Jahre 1820 im Theater zu Reggio in Kalabrien anfänglich den Kontrabass, sodann drei Jahre das Violoncell am Klaviere spielte. 1824 ging er nach Neapel, wo er unter der Leitung des Herrn Raimondi (dermalen Prof. am Konservatorium zu Palermo) die Komposizion studirte, in der Folge an den beiden königl. Theatern als Musikdirektor und Komponist der Balletmusik angestellt ward. In den Jahren 1828 — 1834 schrieb er folgende Opern: L'isola disabitata, für's Teatro Fondo; Argene, für S. Carlo; Il marito di mia moglie, für's Teatro Nuovo, und Gli amanti alla prova für's Teatro Fondo; überdies viele Balletmusik, mehrere Instrumental- und Kirchenmusik. 1836 komponirte er die Oper Il segreto für's Teatro Carignano zu Turin. Seit ungefähr fünf Jahren befindet er sich zu Mailand, wo er im Gesange und in der Komposizion Unterricht gibt und wo er 1837 die Oper Il Rapimento, und dieses Jahr obbenannten Buontempone komponirt hat. So eben erscheinen von ihm beim hiesigen Musikhändler Lucca im Drucke: 24 Vocalizzi per Mezzo-Soprano.

Die seit vielen Jahren sehr selten gewordenen Ouverturen, von denen man seit langer Zeit keine mehr gehört, ist in diesem Buontempone wieder zum Vorschein gekommen und ist theilweise fugirt. Das Allegro fängt so an:

Allegro.

p

Fl. in 8va.

Violone.

Ob. unis.

Fag. unis.

Tutti.

8va
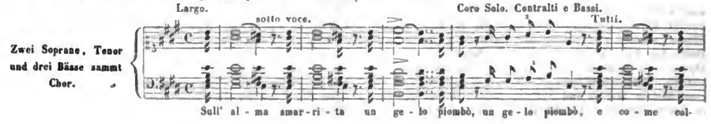
Blechinstrumente
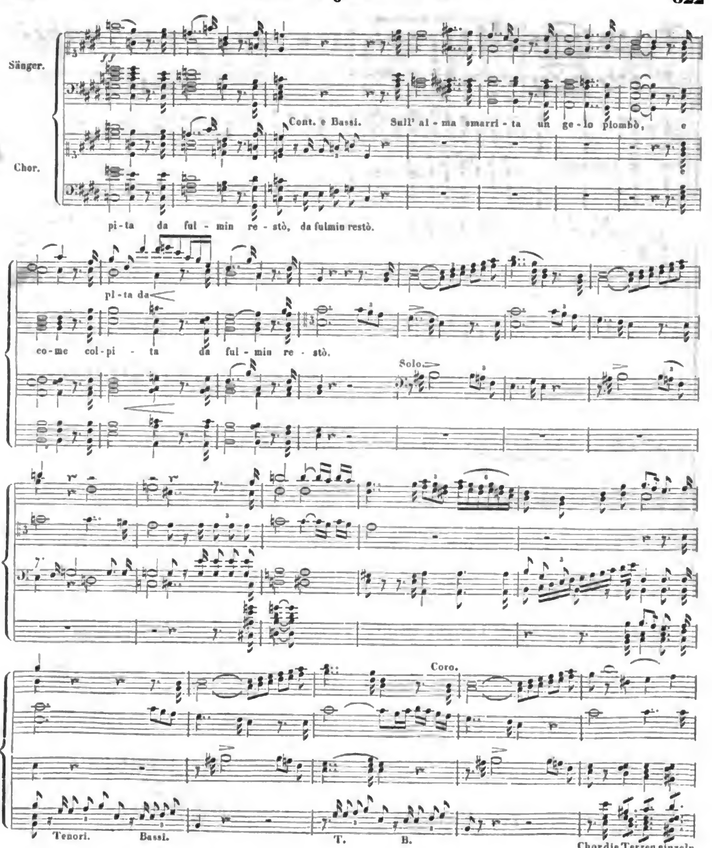
u. s. w.

Das obenerwähnte Tutti und Hauptstück heisst im Texte:

Sull' alma smarrita
Un gelo piombò,
E come colpita
Di fulmin restò.

Also Ueberraschung, Erstannen, Verblüffen: das Alltägliche in den heutigen Finalen, als langsames Tempo vor der lärmenden Stretta. Sagt man jetzt: *oh che bel Finale!* so versteht man gewöhnlich nur dies langsame Stückchen darunter; alles Uebrige im ganzen Finale ist oft keinen Heller werth. — Der Kürze wegen folgen hier nur die Singstimmen, und der Text blos anfänglich. *NB.* Sänger und Chor fangen Soli ohne alle Begleitung an, und das ganze Orchester fällt erst beim sechsten Takt Forte ein.
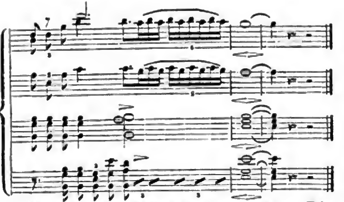



Sänger.
Chor.
Cont. e Bassi.
Sull' al - ma smarri - ta un ge - lo piombò, e
pi - ta da ful - min re - stò, da fulmin restò.
pi - ta da
co - me col - pi - ta da ful - min re - stò.
Solo.
Coro.
Tenori.
Bassi.
T.
B.
Chor die Terzen einzeln

Coro

Sopr. unis.

Der Sopran- und Altchor haben hier lange Noten.



Der anfängliche unmittelbare Uebergang von E dur in C dur mit dem Einfallen des ganzen Orchesters, bei den Worten: „wie vom Blitz getroffen“ ist von malerischer, so wie überhaupt das ganze Stück von ungemein guter Wirkung. — Noch gab gegen Ende der Stagione das Pio Instituto Teatrale die neue Oper: *Il Biricchino di Parigi,* vom Maestro *Giuseppe Manusardi* (der bis jetzt kaum eine Phrase komponirte), von deren Musik nichts Erfreuliches zu sagen ist. Die Gambardella gab die Titelrolle sehr befriedigend und wurde stark applaudirt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Einem Artikel der Revue et Gazette musicale de Paris über die Musik in Amsterdam entnehmen wir Folgendes:

Das hauptsächlichste musikalische Institut in Amsterdam ist die Konzertgesellschaft „*Felix Meritis*“ (die übrigens auch anderen Künsten gewidmet ist). An der Spitze des Orchesters steht der als Dirigent, Komponist und Violinvirtuos gleich tüchtige *van Bree*; es zählt 74 Mitglieder, darunter auch einige treffliche Dilettanten. In einem prachtvollen Saale, der aber leider nur etwa 600 Personen fasst, werden den Winter über (Freitags) zwanzig Konzerte gegeben und in jedem gewöhnlich eine Sinfonie und eine oder mehrere Ouvertüren der besten Meister zu Gehör gebracht. Die Aufführungen sind musterhaft, namentlich ist das Ensemble ausgezeichnet. Vergangenen Winter sang auch die bekannte Dem. *Meerti* in diesen Konzerten.

Eine andere musikalische Gesellschaft, Namens „*Blaas en Strykkunst,*“ versammelt sich in dem herrlich akustischen Saale des Odeon. Letzterer steht zweimal wöchentlich den fremden und einheimischen Künstlern zu ihren Konzerten offen; an den übrigen Tagen ist er den musikalischen Uebungen der Gesellschaft gewidmet. Das Orchester besteht grösstentheils aus Liebhabern; Dirigent ist Herr *Sundorf*, ebenfalls Dilettant. Obwohl die Versammlungen mehr den Anstrich gesellschaftlichen Zusammenseins haben, so sind die Leistungen doch sehr bedeutend, namentlich in den Instrumental-Ensemble-Sätzen, weniger in den Gesang- und Instrumental-Solosachen. Gewöhnlich lassen sich die fremden Künstler zum ersten Male in diesen Versammlungen hören; finden sie hier Beifall, so sind sie auch sicher, in Amsterdam überhaupt Glück zu machen. Die Gesellschaft gibt auch jeden Winter drei grosse öffentliche Konzerte.

Unter den fremden Künstlern, welche vergangenen Winter Amsterdam besuchten, werden besonders hervorgehoben: *Menter*, erster Violoncellist aus München, *Faubel*, erster Klarinettist ebendaher; — unter den einheimischen der Pianist *France*, der Fagottist *Strumpf*, der Violinist *Overdiep* (Schüler van Bree's), die Sängerin Dem. *Janssens*, der Tenor *Tuyn*, welcher sich in Paris unter Banderall gebildet hat und ein Sänger ersten Ranges zu werden verspricht.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. № 32. 1841.

Literarische Notizen.

Mitgetheilt vom Mailänder Korrespondenten.

1) Und abermals Tarantismus!

Im vorigen Quartalberichte wurde bereits erwähnt, dass italienische Aerzte im Königreich Neapel seit einigen Jahren auf den beinahe ganz vergessenen Tarantismus abermals ihr Augenmerk richten, und worüber zu seiner Zeit in diesen Blättern umständlich gesprochen wurde. Die Sache scheint jetzt sogar Feuer zu fangen und Federkriege hervorbringen zu wollen. Leider handelt es sich dabei von der Medizin, wobei Jeder, Arzt und Nichtarzt, Recht haben will, Systeme und Methoden sich seit Jahrhunderten wechselweise zu Schanden machen, worin man mit lauter Raisonniren auf dem Gipfel der Weisheit zu stehen glaubt, und nie einsieht, dass man meist im Finstern herumtappt, und stets herumtappen wird.... Die zu Rom erscheinenden Annali medico-chirurgici enthalten in ihrem neuesten Maihefte, S. 301—312, einen von Dr. *Giuseppe Tonelli* aus Paliano, 1. März 1841, datirten, die musikalische Kur des Tarantismus betreffenden Artikel. Der Herr Doktor, der wahrscheinlich nicht musikalisch ist und von der Wirkung der Musik auf Menschen und Thiere keine oder ärmliche Begriffe hat, dabei seinen Gegenstand, wie er sich öfters äussert, logisch-razionell betrachtet und behandelt, meint im Allgemeinen, der Tarantismus sei eine in Apulien „erbliche" imaginäre Krankheit, und so auch deren musikalische Kur. Es lohnt sich nicht der Mühe, sein Gesagtes zu verfolgen; es genüge also hier, seine Schlussworte kürzlich zu vernehmen.

Im strengen Sinne kann der Tarantismus, als eine vom Bisse der apulischen Spinne entstandene Krankheit, nicht geleugnet werden. Im weiteren Sinne ist der Tarantismus als eine mit Musik und Tanz zu kurirende Krankheit unhaltbar *(insussistente)*, ein Mährchen, ein fabelhaftes Gewebe, das man in den langen Dezemberabenden am Kaminfeuer sich erzählen mag.

Die razionelle physische Kur des Tarantismus ist die schweisstreibende; die moralische besteht nöthigenfalls in weislicher Beseitigung aller verborgenen Ursachen u. s. w.

Die Musik ist nicht das spezifische Mittel, dies Uebel zu heilen; es streitet mit der gesunden Vernunft (!!??), weil die Musik (hört!) keine medizinische Kur darstellt; sie widersteht der gesunden Moral *(ripugna alla sana morale)* und muss als irreligiös ganz verworfen werden *(debb' esser proscritta come irreligiosa)*.

(Um diese letzten Verrücktheiten des Herrn Doktors zu verstehen, muss man wissen, dass er zuvor Autoritäten zitirt, welche behaupten, die Musik sei ein mächtiger Stimulus zur Liebe. Dabei beruft er sich auch auf den ältesten Schriftsteller über Tarantismus, auf Herrn Perotti, welcher sagt, dass die von der Tarantel Gebissenen während der musikalischen Kur und des Tanzes in eine Erotomanie verfallen.)

Die vom Tarantismus erzählten Facta halten den darüber gehegten Skeptizismus und Beweis eines philosophischen Zweifels nicht aus. Bei Einigen ist es Täuschung, bei Andern Uebertreibung; Alle stimmen in ihren Erzählungen nicht überein.

Da nun der auf den einfachen Begriff des Bisses reduzirte Tarantismus mit einer schweisstreibenden oder ähnlichen Kur heilbar ist (worüber Hahnemann und der berühmte Wassergott in Priessnitz gewiss lachen würden. — Der Korresp.), so könnten die Aerzte zu Lecce (am Tarentinischen Meerbusen, wo diese Krankheit zu Hause ist. Ders.) das gute Werk damit vollenden, das Vorurtheil mit der Spezifizität der Musik in ihm nach und nach ganz auszurotten u. s. w. u. s. w.

Die Leser ersehen hieraus, dass man in der Medizin auch mit kategorischer Frechheit raisonniren kann. Der Musik, ohne welche die Menschen gar nicht existiren könnten, solche unverschämte Grobheiten zu sagen, kann nur ein sich allwissend glaubender Medikus; der wahre, erfahrene, gelehrte und bescheidene Arzt wird die Heilkraft der Musik in gewissen Krankheitsfällen nie leugnen.

2) Neue in England herausgekommene musikalische Werke.

Die 703. No. der Londoner Zeitschrift Athenaeum, vom 17. April d. J., zeigt als erste Bekanntmachung der Musical Antiquarian Society folgendes Werk an: Byrd's Mass for Five Voices, composed for the Old Cathedral of Saint Paul between the years 1553 and 1558. Dabei spricht besagte Zeitschrift im Wesentlichen wie folgt: „Auch wir „hatten" unsere Riesen, und wenn das moderne England sich jetzt im musikalischen Europa eben so zeigen könnte als zu Byrd's Zeiten unter den

Feraboscos, Lassos und Goudimels von Italien, Belgien und Frankreich, so hätten wir nicht nöthig, wieder und abermals unsere Landsleute zu erinnern, dass sie, um eben so viel Aufmunterung als die Ausländer zu erhalten, nicht nur eben so viel Genie, sondern auch einen so gut geleiteten Kunstfleiss als bei den Ausländern zeigen müssen. Indem wir glauben, unser Nazionalinstinkt neige sich mehr zur Vokal- als zur Instrumentalkomposizion, können wir nicht anders als diese Messe all unsern Studirenden zu empfehlen; obwohl wir ihnen nicht versprechen können, dass sie jene auffallenden *(striking)*, einfachen Schönheiten, wie letzthin das dem Palestrina zugeschriebene „Non nobis Domine" enthält. Ihren verschiedenartigen Satz *(several movements of the composition)* und Styl zu analisiren, würde uns zu weit führen. Wenig musikalische Werke können in England eine so sorgfältige Prachtausgabe wie diese, mit Byrd's vorausgegangenen biographischen Notizen, aufweisen; und dies ist eins der verschiedenen Werke, welche die Abonnenten der Musical Antiquarian Society für ihre jährliche Guinee erhalten. Warum entstehen nicht ähnliche Gesellschaften zur Beförderung der Herausgabe sowohl fremder als einheimischer klassischer Musik, — sämmtliche Werke von Bach, Haydn, Mozart, die wir jetzt schlecht, unvollständig um theuren Preis besitzen?.... So z. B. enthält Chamberer's Educational Course, zwei Bände über Musik, wovon jeder blos einen Schilling kostet, Weniges abgerechnet, viel Gutes über Gesang."

„Beinahe scheint es, als vermehre sich dermalen die Anfrage nach heiliger Musik. Die unlängst im Druck erschienenen Werke dieser Gattung sind: 1) Seven Sacred Songs and Anthem, Poesie von Esq. Impey und Musik von Forbes Walmisley, die dem Komponisten weit mehr als dem Dichter gelungen sind. Das Abendlied *(Evening Song)* ist das beste der Sammlung. 2) Zu Loder's bereits belobten Sacred Songs and Ballads sind noch drei neue mit ausdrucksvollem Gesange, reicher und geistreicher Begleitung erschienen. 3) Weit minderes Lob können wir Lanza's Sunday Evening Recreations ertheilen; sie tragen den Stempel der heutigen Oper, und könnten als Hymnen hinter der Szene in Bellini's Puritani, Rossini's Mosé und Mercadante's allzufrüh vergessenen Briganti abgesungen werden. Es gibt, sagt Salomo, eine Zeit für alle Dinge."

Nachträglich zu diesem Aufsatze enthält das Athenaeum in seiner 705. Nummer, vom 1. Mai, S. 846, noch folgende Ankündigung neuer Musik: 1) Harmonia Sacra Familiae *(sic)*, von W. Hawker Esq. Herr Hawker, bemerkt jenes Blatt, bekriegt in seiner aufgeblasenen Vorrede die neuere Musikschule, und nimmt die ältere Kirchenmusik unter seinen Schutz; bei alldem seien dessen Psalmen voll Kindereien und grammatikalischer Böcke *(full of puerilities and gramatical blunders)*. Mehr Schonung verdient 2) die bescheidene Original Psalmody von Herrn William Bradbury, die ihrem Zwecke weit mehr entspricht.

Unter anderen hier zu übergehenden neueren Komposizionen verdient Herrn Dibdin's „She is far from the Land" als klagende Ballade, und Herrn E. S. Loder's „Church-bell" (Kirchenglocke) erwähnt zu werden. Von Schubert's Liedern wird mit dem grössten Lobe gesprochen. Marchant's Handbook for Pianoforte Players enthält 35 progressive Uebungen in allen Schlüsseln; sie sind aber zu kurz und wenig zweckmässig bearbeitet.

Die auf dem Drurylanetheater zu London von der teutschen Sängertruppe mit so vielem Beifalle gegebene Zauberflöte wird (Ath. No. 706, 9. Mai, S. 372) in Himmel erhoben. „Nie, sagt benannte Zeitschrift, worden so angenehme oder lebhafte Melodieen *(melodies so sweet or sprightly)* und Harmonieen von so imponirender Würde auf ein so verworrenes Mährchen *(tale so confused)* verschwendet." Hingegen wird (ebend. No. 708, 22. Mai, S. 411) der Vortrag der Nozze di Figaro von Seite der Damen Heinefetter, Schädel, Schumann und des Herrn Millinger bitter getadelt; Herr Staudigl allein mache eine Ausnahme hiervon.

3) *Ragionamento di Giovanni Pacini*, letto nella Reale Accademia di Lucca in agosto 1840. Lucca, Bertini. 1841.

Diese in der königl. Akademie von Lucca vom KM. Pacini gehaltene Rede ist eigentlich eine Antwort auf einen langen Aufsatz in der Mailänder Rivista Europea (1840, Heft I, S. 68 — 77), mit der Aufschrift: Una quistione musicale, und Unterschrift: G. B. (Giacinto Battaglia). Für uns Teutsche ist es höchst interessant, dass der Italiener Battaglia mit solcher Wärme Wahrheiten darin verficht, welche die teutsche Musik so zu sagen apotheosiren. Dieser Herr Battaglia, ein Mailänder, Herausgeber des Mailänder Figaro und der benannten Rivista, ist seit einigen Jahren auch Theaterdichter, und hat sich durch einige gelungene historische Schauspiele bereits einen ehrenvollen Namen erworben (er soll auch die Flöte gut blasen). Hier folgt also vor Allem ein sehr gedrängter Auszug seiner Quistione musicale, worin er ganz allein redet, und es den Lesern überlassen ist, Manches darin aus einem ganz verschiedenen Gesichtspunkt zu fassen und anders zu beurtheilen. Dasselbe gilt vom nachherfolgenden Inhalte des Ragionamento von Pacini.

Benannter Aufsatz in der Rivista Europea beginnt so: Einige Gelehrte in musikalischen Dingen wollen uns weiss machen, dass das Streben *(tendenza)* der italienischen Oper, sich mit der ultramontanen zu verschwistern, einige seiner Formen und den edelsten Theil seines Karakters anzunehmen, erst von gestern her sei; beklagen es mit lärmendem Gekeife als ein der Neuerungssucht einiger lebenden Maestri zu verdankendes Uebel, und beweinen beinahe, als unmittelbare Folge jenes Uebels, den bevorstehenden Untergang unserer Oper, die sie gern in ihrem vaterländischen, echten und jungfräulichen Wesen aufbewahrt wissen wollten. Was würden aber Jene antworten, wenn man ihnen mit Thatsachen an der Hand beweisen möchte, dass nicht nur die vorzüglichsten Komponisten der gegenwärtigen Epoche, sondern selbst die ersten Meister *(Luminari)* der sogenannten Neapolitaner Schule sich mehr oder weniger die besondern Formen der teutschen und französischen Schule

anzueignen suchten, und so zu sagen auf den blühenden belaubten Strauch des melodischen italienischen Genies den der ultramontanen Schule eigenen kräftigen und männlichen Saft (wie wahr!) einpfropften? Was würden Jene sagen, wenn wir noch hinzufügten, dass die beiden entgegengesetzten Musikgattungen von je her, seit ihrer Existenz, sich stets einander näherten, die Hand reichten und in Eins zu verschmelzen suchten? Was würden sie sagen, wenn wir diese Art Exordiums mit der Behauptung beschlössen, dass gerade diese kundige und instinktive Sympathie, dieser geheime und beständige Vereinigungswunsch der beiden Schulen als Maass des Strebens Beider zu ihrer wahren und relativen Vervollkommnung, überdies als edles Produkt des Fortschreitens des menschlichen Geistes, der in all seinen poetischen Aeusserungen auf vollkommene Verschwisterung des Effekts, des Gedankens, der Form und des Geistes Anspruch macht (*aspira*), geachtet werden will?

Bevor nun Herr Battaglia dies Letztere zu entwickeln sucht, zeigt er, wie bereits die Neapolitaner Schule in ihrer frühesten Jugend, namentlich Leo, Durante, Porpora, Feo, Vinci, Scarlatti mittels Studirens der gelehrten Musik der alten flamändischen Meister, ihren Melodieen Kraft, Farbe und dramatischen Ausdruck zu geben wussten. Es war die erste, von der italienischen Schule dem teutschen Musiksysteme dargebrachte Huldigung; denn Letzteres, aus den mühsamen kontrapunktischen Kombinazionen der Flamänder entstanden, entledigte sich bald alles Verworrenen, und suchte vielmehr seine Grösse in den männlichen Wirkungen der Harmonie, und aus dieser, wie aus einer natürlichen Quelle, Leben, Kraft und Karakter zu schöpfen. Die erste italienische Oper hatte ganz nackte Rezitative, Arien und Duetten; die Schüler Scarlatti's und Greco's betrachteten schon mit Mitleiden jene ersten armen Versuche der melodramatischen Muse; ihren Nachfolgern Pergolesi, Jomelli, Piccini, Sacchini, Traetta, Paesiello, Cimarosa verdankt sie die glückliche Einführung der Instrumentalbegleitung, die künstliche Verflechtung der Realstimmen, Finale, Chöre u. s. w. Wer anders diente hierbei zum Muster als jene gewaltigen teutschen Genien der beiden Bach, Sebastian und Emanuel, und die durch die schöne Fantasie eines Händel und Kaiser zu lebendigerer und poetischer Form gebrachte Musik?

Andererseits ist es auch wahr, dass in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunders, während unsere Opernkomponisten der weichlichen und weiblichen Beschaffenheit ihrer melodischen Schöpfungen mittels der harmonischen Wissenschaft der teutschen Meister Kolorit, Kraft und Mannichfaltigkeit zu geben suchten, Letztere, gleichsam aus einem Artigkeitswetteifer, die reizenden Umrisse (*contorni*) und die Annehmlichkeit des italienischen Styls nachzuahmen studirten. Hier wird von Hasse und Gluck, dem famösen musikalischen Krieg der Gluckisten und Piccinisten gesprochen; von beiden Parteien unterlag keine, die Frucht des Kampfes war zum Vortheil des Schönen. Piccini's Anhänger mussten wider ihren Willen lernen, welche Majestät und Dramatik im grandiosen Style Gluck's lag; die Partei des Letztern konnte nicht unterlassen, die natürlichen Schönheiten und die eigene Annehmlichkeit der italienischen Schule zu bewundern. Die Iphigenie, die Armida, die Alceste und die Dido bereiten den französischen Geschmack und andere Umstaltungen vor, die Mehul, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Rossini, Bellini hervorgebracht haben.

Kurz nach dieser Epoche des musikalischen Wettstreites trat Mozart als glücklicher Nachahmer Scarlatti's und Porpora's auf die Bühne; hierauf durchwandelte er den weiten Raum, welcher seine, dem eigenen Herzen und Genie gemässe Schreibart von allen andern trennte. Der melodische Typus seiner Meisterwerke beurkundet die Verschwisterung beider Schulen. Sieh da die göttliche Seele (*divina mente*) des Pesaresers durch die wunderbare Instrumentirung der Nozze di Figaro, der Zauberflöte, des erstaunlichen musikalischen Gedichtes des Don Giovanni erschüttert, erhöht, den melodramatischen italienischen Styl mittels kühner Entwickelung des harmonischen Systems und des weisen, von Weber und Beethoven zur erhabenen Vollkommenheit gebrachten Orchestergebrauchs zu verwandeln. Der oberflächliche und unaufmerksame Leser glaube aber ja nicht, dass wir unter *harmonisches System, weiser Orchestergebrauch* kanonische und kontrapunktische Kunstgriffe u. s. w. verstehen. Wenn wir mit Bewunderung von den karakteristischen Vorzügen der ultramontanen Musikschule sprechen, wenn wir mit besonderer Zufriedenheit die Versuche unserer grossen Meister angeben, ihren Schöpfungen das Lebendige jener karakteristischen Vorzüge zu assimiliren, so verstehen wir das Grandiose, jene kühne Gewalt des Ausdrucks darunter, welche aus den wunderbaren Schöpfungen der berühmtesten teutschen Komponisten hervorfunkeln.

Jetzt sucht der Verfasser des Artikels zu beweisen, dass jene Kritiker ganz Unrecht haben, welche behaupten, dass eine Musikschule, die als ihr einziges und Hauptwesen nicht die Melodie betrachtet, die als unerbittliche Tyrannei über alle Hilfsquellen der Musik siegt, kein Bürgerrecht in Italien erhalten kann, und es eine vandalische Verwegenheit sei, zu wollen, dass sie gedeihe unter der Sonne, welche die Brust von Cimarosa, Paesiello, Rossini, Donizetti und Mercadante erwärmte. Hierauf lässt er diese drei Letztern, Rossini, Donizetti und Mercadante nämlich, diesen Kritikern ein Langes sprechen, und das Ganze läuft darauf hinaus, dass auch sie, die melodieenreichen, zwar manche aus Kabaletten, Walzer-, Galopp-, Kontretanzthemen u. s. w. bestehenden Opern in 14 bis 20 Tagen hingeschmiert, mitunter aber auch reiflich darüber nachgedacht und Meisterwerke geliefert haben. Untersucht man nun aufmerksam, sagt Herr Battaglia, diese Lieblingskomposizionen ihrer Verfasser, wem anders als den grossen Werken teutscher Meister verdanken sie die ausgearbeiteten Stücke, die weise Verschmelzung der Theile, die meisterhafte Entwickelung der Choral- und Instrumentalmassen, und ganz besonders das verständige Pfropfen der Melodie auf die Harmonie? Wem anders als jenen grossen Meistern, welche das Geheimniss besitzen, den Geist des Zuhörers zu erschüttern, seine Affekte tief zu rühren,

ihn zu überzeugen, dass die allmächtige Musik den kühnsten Wirkungen der tragischen Poesie nacheifern kann?.... Sollte es je den unvorsichtigen Lobrednern der materiellen Vorzüge (hört!) der italienischen Musik gelingen, die mit ihren leidigen Sophismen wüthend darauf bestehen, dass nie der Geschmack der bessern ultralpinischen Opern hier zu Land gedeihe, und die stets jene einheimischen Meister bekritteln, welche über Mozart's und Beethoven's Meisterwerke nachgedacht haben: welche Früchte werden wir endlich davon einsammeln? Matte und wässerige Partituren von Aftermeisterchen aus der lauen Atmosphäre der Walzer, Monferine und Galopps; sogenannte Tragedie liriche, die nichts Tragisches und nichts Lyrisches als den spitzigen Degen *(brando)* des Tenors, den schwarzen Bart des Bassisten, die zerstreuten Haare der Prima Donna, das Distoniren der Choristen und die von einem alten quieszirenden Grotesktänzer erlernte transzendentale Mimik der ganzen Gesellschaft haben werden. Glaubt ja nicht, dass es diesen Opern an der sogenannten reinen, angenehmen jungfräulichen italienischen Melodie fehlen wird! Wahrlich diese Dutzende von Meisterchen werden euch Gesänge und Motive in solcher Menge geben, dass ihr lange lange alle Drehorgeln und Guitarren der Schenken damit versehen könntet! Bei diesen Opern mögt ihr im Theater laut auf schwatzen, schlafen, der Liebe pflegen, und mit Bequemlichkeit ein Bischen Aufmerksamkeit für die Kabalette, Variazionen, das Finalrondo aufbewahren, sie beklatschen und nach vierzehn Tagen ganz vergessen.... Wie lang werden diese Opern leben? welchen Ruf werden sie hinterlassen? Fragt Pacini, Ricci, Coppola und andere kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln, die, Anfangs so gefeiert, nun in den Schränken unserer Musikhändler den Vergessenheitsschlaf schlafen, und warten, dass man sie aufweckt, damit sie in die Läden der Mandel- und gedörrte Feigen-Krämer ihren feierlichen Einzug halten (eigentlich in die Läden der sogenannten Pizzicagnoli, die in Italien Würste, Salami, geräucherte Zunge, Käse u. s. w., mitunter auch Mandeln und gedörrte Feigen verkaufen, und sich öfters der Musikmakulatur zum Einwickeln bedienen. — Der Korresp.).

Ganz anders ist es mit den tiefgedachten Opern von Winter, Mayr, Spontini, Paer, Meyerbeer; geschweige jene der bereits erwähnten grossen Häupter *(antesignani)* der melodramatischen Schule per excellentiam. Nein! ihre glänzenden Schöpfungen werden als immerwährende Kunstmonumente dastehen, bis die Kunst selbst ihre festesten Grundpfeiler zusammenstürzen sieht durch den böotischen Geschmack desjenigen, welcher gern das Genie des Dichters und Künstlers in eine Art Luxuswaare, eine Art produktiver Industrie verwandeln möchte, die mehr oder weniger zu rivalisiren würdig ist mit dem Wagner, Pferdehändler, Tapezierer, Goldarbeiter, die am Besten den Beutel der reichen Müssiggänger zu erleichtern und Stoff zum Zeitvertreib seiner Langeweile zu verschaffen vermögen.

Audiatur et altera Pars.

Herr Pacini, der sich einer im vorigen Aufsatze ihn betreffenden Stelle wegen gewiss beleidigt fühlen musste, antwortete also feierlichst, d. i. in Gegenwart der königlichen Akademie von Lucca, auf Herrn Battaglia's Behauptungen. Es ist zu bedauern, dass der artige und gebildetete Pacini, vielleicht auch von Nazionaleigenliebe geleitet, anstatt in seiner Rede so viele, nur dem oberflächlichen musikalischen Literator imponirende, unhaltbare Sachen, und öfters den unsterblichen Rossini aufzutischen, nicht dem Herrn Battaglia die musikalische Lichtseite der alten Italiener auf eine ganz andere Weise gezeigt habe. Wie schön würde nicht ein Simon Mayr diesen Gegenstand behandeln!

Pacini's Ragionamento beginnt so: Seitdem der unsterbliche Rossini schweigt, ist über den Verfall der dramatischen Musik, d. i. über das überschwengliche Deklamazionssystem (hört!) der neuern Oper ein Streit *(quistione)* entstanden, der mir Anlass gibt, einen Artikel des Herrn Giacinto Battaglia in der Rivista Europea zu widerlegen, welcher dahin zielt, den jetzt obwaltenden Streit über Geschmack und Philosophie beizulegen. Ich glaube daher, berühmte Akademiker, einige Stellen aus benanntem Aufsatze anführen zu müssen, um darauf nach Kräften möglichst die Glorie jener italienischen Genien des verwichenen Jahrhunderts zu behaupten, deren Namen in allen Regionen der gebildeten Welt erscholl.

Nun zitirt Herr Pacini das ganze Exordium des Herrn Battaglia (s. oben) und fährt fort: Nach seiner Behauptung, hochverehrte Akademiker, soll nun unsere Schule von ihrer Kindheit auf mit der ultramontanen verschwistert gewesen sein. Was würde er aber sagen, wenn wir, um uns seines eigenen Ausdrucks zu bedienen, *mit den Thatsachen an der Hand* zeigten, dass die berühmten Italiener der Musikschule des vorigen Jahrhunderts ihre Fortschritte, die nackten Formen des Gesanges zu behandeln, den Ultramontanen nicht verdanken? Was würde er sagen, wenn ich im Gegentheile beweisen wollte, dass die Ultramontanen nicht nur das Fortschreiten der Kunst und des Geschmacks, sondern auch die ersten musikalischen Instituzionen uns verdanken? Sogleich beweise ich das *(eccomi a dimostrarlo)*.

Nach dem Falle des griechischen Reichs gebührt Italien einzig der Ruhm des Wiederauflebens der Musik. Ohne von S. Ambrogio und S. Gregorio, den Gründern des Kirchengesangs, zu sprechen, ist ihr erster gänzlicher Schöpfer Guido d'Arezzo (!!??), denn nur ihm verdankt man die Erfindung des Kontrapunkts (!!??), wie auch die Solmisazion, und andere Lehren, welche das jetzige musikalische System begründeten (!??).

Die Regeln des Canto Figurato entstanden durch Giovanni Muri aus Perugia (!!??), der Generalbass wurde erfunden von Viadana (!!??), die doppelten Dissonanzen und die verminderten Akkorde wurden von Monteverde eingeführt (!!??).

Ein neues Licht erhielt die Musik durch Palestrina. Der Ursprung der Oper steigt bis zum 16. Jahrhundert hinauf. Hatten die Kriege in Italien im Mittelalter alle Künste, und besonders die Musik zernichtet, weswegen die flamändische Schule auf einige Zeit ihren ersten Glanz usurpirte, so behauptete sie doch, als wahre Schöpferin der melodischen Periode, von nun an den er-

sten Posten in den Jahrbüchern der Musik mittels Pergolese, Vinci, Durante, Leo, Scarlatti, Feo, Gasparini, Marcello, Lotti, Buranelli, Porpora, Jomelli, Traetta, Guglielmi, Caffaro, Sarti, Piccini, die wahren Schöpfer der Oper, denen folgten Sacchini, Salieri, Paesiello, Cimarosa, Zingarelli, Tritta, Anfossi, Righini u. A.

Wenn die italienische Instrumentalmusik von der teutschen übertroffen wird, unter welchen besonders Haydn hervorragt, so ist es mir sehr lieb, zu erinnern, dass beim Beginnen der Laufbahn dieses Komponisten berühmte Italiener lebten, und nach Carpani's Haydine (oho!!!) lebten sie nicht umsonst für ihn; er beobachtete sie alle, und von Allen nahm er das Gute und Beste (!!!???). Diese waren, um von vielen andern zu schweigen: Tartini, Corelli, Vivaldi, Verfasser der berühmten Sinfonien Le quattro Stagioni, Boccherini, Pugnani, Jomelli, Scarlatti; diesen höchsten *(sommi)* Italienern verdankt der berühmte Teutsche grösstentheils seinen Ruhm. (Barmberzigkeit!)

Mit dem Gesagten denke ich keineswegs den Ruhm der ultramontanen Schule zu verdunkeln. Denn gleichzeitig mit unsern Höchsten *(sommi)* lebten Männer von grossem Genie, die, wenn sie auch nicht unter dem eingehenden Himmel *(cielo inspiratore)* Italiens geboren wurden, doch das in den harmonischen italienischen Seelen (hört!) verschwenderisch vorhandene schöne Ideal nach ihrer Art zu benutzen wussten (wie fein!). Was würden sie aber ohne diese ersten erfundenen Begriffe der Italiener gethan haben? (Bedauernswerthe Alemannen!) Der Himmel weiss es.

Um nun das Falsche des Herrn Battaglia zu erweisen, sagt Herr Pacini, die italienische Schule hatte immer als Karakteristik die Originalität der Melodie, die Reinheit der Harmonie, und beruft sich hierbei auf Autoritäten. Lichtenthal nennt die italienische Schule melodisch und einfach. Mees *(sic)* unterscheidet die teutsche Schule als Harmonie savement travaillée, die italienische als mélodie suave, facture simple et pure, die französische als Genre mixte qui tient de la vigueur allemande et de la grace italienne; woraus also deutlich (?) erhellt, dass die italienische in all ihren Formen original war. Hätten Paesiello's, Cimarosa's und Zingarelli's Opern den nämlichen Typus wie jene von Hummel oder Beethoven gehabt, würden sie im Auslande und besonders in Paris dieselben Wirkungen hervorgebracht haben? Der Styl unserer grossen italienischen Meister des vorigen Jahrhunderts war also ganz melodisch, und nach den Vorschriften der harmonischen Beschaffenheit bildeten sie auf einem einzigen Gedanken die musikalische Rede, während die Ultramontanen all ihr Studium in Akkordverbindungen, in die Erfindung neuer Instrumentaleffekte und in die Kraft der Deklamazion legten. Möchte doch Herr Battaglia dèn Manfredini lesen, um sich von der Wahrheit meines Gesagten immer mehr zu überzeugen.

Mayr war der erste, welcher der italienischen Oper durch Harmonie, Modulazion, Begleitung aus der teutschen Schule neue Gestalt gab; Paer und Generali waren seine Nachfolger. Von nun an verloren wir die Originalität und verschwisterten uns mit der ultramontanen Schule. Das ist die wahre Epoche, wo das Deklamazionssystem (hört!) in die Oper eingeführt wurde.

Rossini, der unsterbliche Rossini, wusste jedoch, mitten im Umsturze der alten Schule, die Schönheiten unseres melodischen Systems aufzubewahren, und er vergass es nie, unter dem Himmelblau geboren worden zu sein.

Hierauf wird der unsterbliche Rossini mit poetischem Schmucke gelobt, abermals Zitate aus Carpani, aus weil. Zucala's Principj Estetici (die keine Aesthetik sind) und aus Mazza angeführt, der Melodie über Alles der Vorzug gegeben, sodann der Schluss gemacht:

dass bis Simon Mayr die italienische Schule sich in ihrer Originalität erhalten und nie mit der ultramonischen Schule verschwistert hat. Diese Verschwisterung entstand nur durch Mayr, Cherubini, Generali und Paer. Wenn Paesiello's, Cimarosa's und Anderer Opern durch jene von Mayr, Paer, Generali, darauf diese von Rossini's Opern, und letztere durch jene von Bellini, Mercadante und Donizetti verdrängt wurden, so darf das dem Mangel des wahren Schönen *(bello reale)* keineswegs, sondern der Wandelbarkeit des menschlichen Geistes zugeschrieben werden, der immer nach neuen Sensazionen hascht.

Nach einigen andern Bemerkungen erwähnt Herr Pacini sein dermaliges zweites Vaterland Lucca, das den Herzog Karl Ludwig zum Souverain und Vater hat, einen Boccherini, Gasperini, Tomeoni, Soffi, Puccini, Quilici und den Canonico Santucci erzeugte; sodann betheuert er schliesslich, er habe mit vielem Leidwesen den Herrn Battaglia zu widerlegen unternommen, welcher das Wahre mit dem Falschen, und das Falsche mit dem Wahren zu verlarven suchte; endlich bittet er um Nachsicht seines prunklosen Styls u. s. w.

Nachrichten.

Berlin, den 15. Juli 1841. *Ueber die Darstellungen der Mad. Pasta auf der Königsstädtischen Bühne.* Nachdem die berühmteste aller dramatischen Sängerinnen der letzten Dezennien, Signora *Giuditta Pasta*, in einem Konzert im Kostüme sich im königl. Opernhause hatte hören lassen, vereinigte sich die Künstlerin mit der Direkzion des Königsstädtischen Theaters und der hier anwesenden italienischen Operngesellschaft zu sechs Opernvorstellungen bei erhöheten Eintrittspreisen (den hohen Preisen im Königl. Theater gleich, die erste Rangloge 1⅓ Rthlr., Parquet 1 Rthlr. u. s. w.) und aufgehobenem Abonnement, für gemeinschaftliche Rechnung. Die erste Oper, welche zweimal zur Vorstellung gelangte, war die früher bereits auf dieser Bühne in teutscher Sprache (von Dem. Hähnel die Hauptrolle) ausgeführte Anna Bolena von Donizetti, eine Komposizion an melodischen Schönheiten eben so reich, als an häufiger Karakterlosigkeit leidend, wie die meisten Opern dieses vielschreibenden Tonsetzers. Schon die persönliche Erscheinung der Mad. Pasta imponirte durch die Hoheit

der Haltung und das Plastische ihrer Attitüden. Der Gesang litt theilweise zwar an zu tiefer Intonazion der etwas rauhen Mitteltöne, riss indess schon in der ersten Arie der Anna: „Amor che il seno m'agiti" durch den tief empfundenen Vortrag zu innigem Mitgefühl hin. Noch mehr war dies der Fall in den Szenen mit Percy und im ersten Finale. Noch eindringlicher aber wirkte der treffliche Ausdruck, das meisterhafte Portament und die leicht ansprechende Höhe der noch immer klangvollen Stimme, wie die vollendetste Ausbildung aller Fiorituren, des Trillers, der chromatischen Tonleiter u. s. w. in dem zweiten Akt, im Duett mit Johanna Seymour, und den nur durch die Detonazion öfters gestörten Ensemblegesängen. Als tragische Meisterin des lyrisch-dramatischen Gesanges glänzte Mad. Pasta indess in den Schlussszenen der Oper, namentlich in der mit dem schönsten Mezzavoce vorgetragenen Preghiera: „A dolce guidami" u. s. w. und dem Ausdruck des Wahnsinns, des wiederkehrenden Bewusstseins und der Resignazion in der Kantilene: „Cielo, a' miei lunghi spasimi concedi alfin riposo," bis zuletzt die höchste Aufregung mit völliger Erschöpfung der unglücklichen Anna endet. Hatte man grosse Erwartungen von der bewundernswerthen Sängerin im Voraus gehegt, so wurden solche dennoch weit übertroffen, und es zeigte sich, wie die Pasta fast allen grossen dramatischen Künstlerinnen, z. B. einer Unger, Hähnel, Schröder-Devrient u. s. w. zum Vorbilde gedient hat. Dass jetzt freilich die physischen Kräfte nicht mehr eine ganz vollkommen schöne Leistung gestatten, und das Aeussere nicht dem geistigen Wesen der seit etwa 25 Jahren bereits in der Oper mit so grossem Erfolg thätigen Künstlerin entsprechen kann, liegt in der Natur des Menschen. Dennoch bleibt auch jetzt noch so viel Vortreffliches übrig, dass die grossartige Sängerin unerreicht dasteht und das höchste Muster für dramatischen Gesang bleibt. Dass Mad. Pasta mit Beifall überhäuft und gerufen wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Signora Ferlotti sang die Giovanna Seymour ungemein rein und angenehm, zuweilen nur etwas zu wenig feurig. In den Duetten mit Anna war es sehr schwer, die reine Intonazion festzuhalten, die denn auch in den Ensemble's öfters unsicher war. Den König Enrico sang Herr Paltrinieri gut, doch war seine Darstellung zu abgemessen pathetisch. Lord Percy sollte von Herrn Gamberini gesungen werden, wegen dessen plötzlicher Krankheit hatte indess Herr Rossi schnell die Rolle übernommen, und führte solche, in seiner etwas zu stark intonirenden Weise, recht gelungen durch. Eine neu engagirte Sängerin, Signora Villa aus Mailand hatte als Page Smeton wenig Gelegenheit, mehr als eine reine Mezzosopran-, fast Altstimme zu zeigen. Signor Bozzi sang den Lord Rochefort so, wie es von der seconda parte billig nur zu erwarten ist. Dass aber der Chor in teutscher Sprache sang, war Anfangs fast lächerlich, bis man sich daran gewöhnte, da ja doch selten die Worte verständlich ausgesprochen werden. Das Orchester bewährte, unter Herrn Quattrini's Leitung, seine Tüchtigkeit. — Die zweite Gastrolle der Mad. Pasta war die für sie geschriebene Norma in der Bellini'schen Oper. So gross auch der Ruf der Künstlerin in dieser Leistung war, so übertraf solche dennoch die gespannteste Erwartung durch die Wahrheit des Ausdrucks, das treffliche Portament, das mimisch Plastische der grandiosen Darstellung und die vom Feuer der Empfindung durchglühte Vortragsweise. Dass allerdings die Frische der Stimme naturgemäss nicht mehr vorhanden ist, die Mitteltöne häufig zu tief und rauh klingen, auch die Schönheit der äussern Erscheinung mangelt, ist nicht zu läugnen — dennoch bleibt die Pasta als Norma ein hohes Muster für alle dramatische Sängerinnen, und rührte in beiden Vorstellungen dieser so unzählig oft, hier von den Damen Hähnel und Löwe mit Auszeichnung ausgeführten Oper die überaus zahlreich versammelten Zuhörer bis zu Thränen. Die im Ganzen recht gelungene Vorstellung verdient eine kurze Analyse. Nach der effektvollen und theilweise auch karakteristischen Ouverture wurde die erste Szene vom Chor der Druiden etwas roh ausgeführt; auch Orovist (Signor Torre) fehlt die höhere Gesangbildung, wenn gleich die Stimme dieses Bassisten ziemlich stark ist. Pollione (Sever) wird von Herrn Vitali recht feurig, nur in der Regel viel zu stark gesungen; zu bedauern ist es, dass dieser Sänger meistens an Heiserkeit leidet. Schon die erste Erscheinung der Norma imponirte, und ihr Gesang der schönen Kavatine: „Casta Diva" war hinreissend schön, wobei die Anschwellungen der höheren Töne, Triller und Fiorituren von Mad. Pasta meisterhaft ausgeführt wurden. Adalgisa wird von Signora Ferlotti rein und angenehm, zuweilen nur etwas zu wenig bewegt gesungen. Freilich ist in der Intensität des Klanges der Stimme ein grosser Unterschied gegen die Meisterin dramatischen Gesanges; dafür aber entschädigt die goldreine Intonazion und der einfach geschmackvolle Vortrag, der sich in den Duetten mit Pollione und Norma besonders geltend machte. Der Ausdruck des Zorns und der Eifersucht, welchen Mad. Pasta in Ton, Geberde und Darstellung zu legen wusste, war im Schlussterzett des ersten Akts höchst ergreifend. Noch weit höher aber zeigte sich die lyrisch dramatische Künstlerin, welche als Norma allen bedeutenden Sängerinnen augenscheinlich zum Vorbilde gedient hat, im zweiten Akt in der Szene, wo die zweite Medea die Kinder im Schlafe tödten will, und die Mutterliebe den Hass bezwingt, in der folgenden Szene mit Adalgisa (welche Furore erregte), und endlich in den Schlussszenen der Oper mit Pollione, den Kampf zwischen Liebe, Hass und Rache ausdrückend, wie die Grösse der eigenen Aufopferung Norma's und zuletzt die flehentliche Bitte an den Vater, sich ihrer Kinder anzunehmen; — wie alle diese verschiedenen Affekte zu einem vollkommen getreuen Bilde gestaltet werden, lässt sich mit Worten nicht beschreiben, wo die Seele in Tönen spricht! Daher hat denn auch diese Norma hier einen Eindruck auf unbefangene Zuhörer hervorgebracht, wie wir solchen seit der Catalani und Schechner nicht erlebt haben, so ausgezeichnete Gesangvirtuosinnen anderer Gattung auch gebührende Anerkennung und enthusiastische Aufnahme gefunden haben. Die gediegene Grösse der Pasta steht unerreicht da, und es ist nur zu bedauern, dass

das Loos des Schönen auf der Erde Vergänglichkeit ist. Wie gross muss vor zwanzig Jahren die Wirkung gewesen sein, als Frische und Reinheit der Stimme und jugendliche Gestalt noch die Kunstleistungen unterstützten! — — Auch die zweite Vorstellung der Norma war, fast noch mehr als die erste, von den ersten Ständen und fast allen Gesangfreunden besucht, auch durch die Anwesenheit des Königs und der Königin ausgezeichnet. — Wie es heisst, wird Mad. Pasta nun noch den Tancredi singen, worüber künftig das Nähere. *J. P. S.*

Musikfest der schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern.

Diese 22. Versammlung wurde am 12. Juli im neuen Stadttheater von der Luzerner Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft mit der Aufführung des Wilhelm Tell von Schiller eingeleitet. Am 13. hielt die Zentral-Kommission mit den Kantonskorrespondenten von 7 bis 8 Uhr Morgens Sitzung zur Berathung und Abfassung von Anträgen; von 8 bis 9 Uhr Sitzung der Mitglieder der Gesellschaft, worin nach der Eröffnungsrede des Präsidenten zuerst der seit 1840 verstorbenen Mitglieder gedacht wurde; Beförderung der Kandidaten, der Ehrenmitglieder u. s. f. folgte. Die übrige Zeit des Tages war den Musikproben und andern geselligen Vereinigungen gewidmet. Das Orchester war in der Jesuiterkirche zu St. Xaver nach einem sehr zweckmässigen, von *Sigm. Neukomm* entworfenen Plane, welcher auch lithographirt worden ist, erbaut worden. Ausser dem Direktor, dem ein Pianino zu Diensten stand, einer Harfe und den Solosängern zu beiden Seiten, werden auf der Zeichnung 202 Sänger angegeben, von denen die Soprane und Alte 140 zählten; die Tenore und Bässe waren jedoch nicht alle zugegen. Auch von den 155 Instrumentalisten fehlten 17, so dass die Gesammtzahl der Ausführenden etwa gegen 350 sich belief. — Nachdem am Haupttage, als dem 14. Juli, Morgens noch eine Sitzung der Gesellschaft und eine Probe des Sologesanges mit dem Obligat-Orchester gehalten worden war, begann die Musikfeier in der genannten Kirche um halb 3 Uhr und zwar mit dem Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden,“ von *L. Spohr*, welcher auch, wie *Neukomm*, dem Feste beiwohnte. Beide Herren dirigirten jedoch nicht, sondern überliessen die Leitung ihrer Werke dem Musikdirektor *Maschek* in Basel, einem Böhmen, welcher einige Monate früher aus Basel nach Luzern zum Einstudiren berufen worden war. Die Komponisten selbst werden zuverlässig mit seiner Direkzion so zufrieden gewesen sein, als es alle Anwesende waren. In Folge seiner tüchtigen Leitung soll er in Luzern fest angestellt werden. Spohr's Oratorium ging durchgängig sehr gut, in vielen Nummern sogar ausgezeichnet. Die Solopartieen waren so vertheilt: Mad. *Stockhausen* sang die Maria vortrefflich und gefiel ungemein; Jesus Herr *Burkhard* aus Basel, Tenor, zart und gut; Johannes, Tenor *Ziegler* aus Winterthur, stark, oft zu stark und leidenschaftlich; Joseph von Arimathia, Tenor *Menzingen* von Olten, gut; Judas Ischarioth, Bass, *Schmidt* von Luzern, gleichfalls zu Aller Zufriedenheit; Kaiphas, Bass, *Jak. Meyer* von Luzern, noch nicht gesanggebildet genug; Nikodemus, Bass, *Ringier* von Lenzburg, gut und mit sehr schöner Stimme; Petrus, *Karl Meyer* von Luzern, Bass, ebenfalls gut. Der Letzte hatte noch das Amt, alle äussere Angelegenheiten des Festes, z. B. den Bau des Orchesters, Erhaltung der Ordnung u. dergl. zu besorgen, weshalb er den Namen „Kapellmeister“ führte. Die Basspartie des Philo hatte Herr *Ringier* von Lenzburg übernommen. Das Ganze sprach bei so schöner Ausführung lebhaft an. Als Einleitung des zweiten Theils wurde Lindpaintner's Fest-Ouverture aus E dur gegeben, ohne zu gefallen. Es folgte *S. Neukomm's* „Christus Himmelfahrt,“ Oratorium, aus Klopstocks Messias zusammengestellt. Solo sangen Mad. *Maschek* aus Basel, Frau des Direktors und Theatersängerin, Tenor *Schnyder von Sursee* und Bass *Ringier* von Lenzburg. Es gefiel, gelang jedoch in der Ausführung nicht so gut, als das erste Oratorium, vielleicht weil die Kräfte der Sänger und der Hörer schon etwas erschöpft waren.

Der 15. Juli brachte das weltliche Konzert, auch in der Kirche von halb 3 Uhr an. Beethoven's Ouverture zu Egmont wurde sehr brav ausgeführt; 2) Sopranarie aus Mozart's Titus, gut vorgetragen von Fräul. *M. Bildstein*; 3) Violoncell-Konzert in A dur (No. 8) von Bernh. Romberg, vorgetragen von *Ernst Knoop*, Musikalienhändler in Basel. Es war Schade, dass sich die Passagen verwischten und in einander liefen, nicht aus Schuld des Spielers, sondern der Lokalität wegen. Die Kirche ist den Konzerten nicht günstig; 4) Duett der Amazili und des Nadori von Spohr, vorgetragen von Fräul. *El. Ziegler* und Herrn *Dr. Ziegler-Sulzer* aus Winterthur; gefiel lebhaft; 5) der erste Satz aus Spohr's Klarinettenkonzert, beifällig vorgetragen von Herrn *Sabon* aus Genf; 6) „Die Kindheit,“ Gedicht von Matthisson, Musik von *Fr. Stockhausen*, vorgetragen von Mad. *Stockhausen*, dann „Lob des Gesanges,“ ein Schweizerlied für zwei Soprane, vorgetragen von Mad. *Stockhausen* und Fräul. *Bildstein*, die Harfenbegleitung von Herrn Stockhausen. Beide Lieder erwarben sich durch gute Ausführung vielen Beifall. — Im zweiten Theile 7) Konzertsatz von de Beriot, vorgetragen vom Musikdirektor in Schaffhausen, Herrn *Staudt*; 8) „Nun beut die Flur das junge Grün,“ ausgezeichnet gesungen von Frau *Stockhausen*; 9) Elegie von *Ernst*, vorgetragen auf der Oboe von *Ernst Methfessel*, Musikdirektor in Winterthur. Dieser getragene Satz nahm sich in der Kirche ungleich schöner aus, als die Konzertsätze des Violoncells und der Violine; 10) Sextett aus Don Juan, gesungen von Mad. *Maschek*, Fräul. *Bildstein*, Fräul. *Marie Hagenbuch*, den Herren *Spiess* aus Burgdorf, *Jak. Meyer* und *Rud. Ringier*; 11) Finale aus einer Sinfonie „Erinnerung an Jos. Haydn,“ von *Xaver Schnyder v. Wartensee*, welcher sein Werk selbst dirigirte.

Die Begleitung der genannten Musikstücke musste ungleich ausfallen, weil fast in jeder Nummer ein Wech-

sel der Spieler im Orchester eintrat. Hatte man auch in der gedruckten Orchesterordnung noch so gut vorgebaut und alle Plätze, die irgend Einer im Orchester einnehmen werde, für gleich ehrenvoll und unentbehrlich erklärt, so konnte damit doch nicht vermieden werden, dass Mitglieder, die früher im Ripien-Orchester gespielt hatten, nun auch im Obligat-Orchester sich zeigen wollten. Der Schweizer will nicht zurückgesetzt scheinen. Kurz, es blieben nur die ersten Violinen und der Direktor des Obligatorchesters, Musikdirektor *Reiter* aus Basel, an ihrer Stelle. Daher merkte man auch diesen Besetzungswechsel am Meisten in den Blasinstrumenten. Es war mithin auch kein Wunder, dass die teutsche Einheit und Bestimmtheit des Vortrags keineswegs erreicht wurde. Ueberhaupt schien mir das ganze Fest, im Vergleiche gegen andere, merkwürdig still und kalt vorüber zu gehen. Mag die schlechte Witterung auch noch so viel dazu beigetragen haben, so mögen doch die politischen Spannungen gleichfalls einen Theil der Schuld tragen. Der erste Preis einer Eintrittskarte war 25 und der zweite 15 Batzen. — Man setzt mit Recht voraus, dass ein Ball den Beschuss des Festes machte. — Wahrscheinlich wird ein gedrucktes Fest-Protokoll, wie früher in Basel, erscheinen. Enthält es etwas wesentlich Einflussreiches, soll es an Mittheilung nicht fehlen.

Friedrich Wilke,

Musikdirektor, Organist und Lehrer der Musik am Gymnasium in Neu-Ruppin, feierte am 27. Juli d. J. sein 50jähriges Amtsjubiläum. Wer von seinen zahlreichen Freunden in der Nähe und Ferne es möglich machen konnte, wohnte dem Ehrentage des glücklichen Greises in Person bei und freuete sich der seltenen Rüstigkeit des überaus thätigen und vielfach verdienten Jubilars. Wer selbst zu erscheinen verhindert war, gab seine Theilnahme durch schriftliche Beweise dankbarer Anhänglichkeit zu erkennen. Es liefen daher eine bedeutende Anzahl herzlicher Glückwünsche ein, welche zum Theil, am Meisten von seinen zahlreichen Schülerinnen, von kunstreichen und glänzenden Geschenken begleitet wurden. Unter Anderm hatte der würdige Jubilar die Freude, sich und seine erste Amtsthätigkeit, als Organist in Spandau, wo er 18 Jahre lang sich um Kirchen- und Stadtmusik verdient machte, von dem dortigen Rathe der Stadt festlich geehrt zu sehen. Am Morgen des Festtages brachte der bedeutende und wirklich ausgezeichnete Garnisons-Musikchor von Neu-Ruppin dem Gefeierten in seiner Wohnung eine stattliche Musik, welche mit einem Choral von *G. W. Fink*, dessen erste Strophe von einer Ventil-Trompete und 3 Posaunen, die zweite mit 2 Flöten, 2 B-Klarinetten, 2 Fagotten und dem Kontra-Fagott, die dritte mit allen Stimmen vortrefflich geblasen wurde, erhebend sich einleitete. Auf *Friedrich Schneider's* für Militärmusik schön arrangirte Ouverture über akademische Lieder folgte Beethoven's Adelaide, und den Schluss machte ein von dem Musikdirektor des Chors, Herrn *Pollmächer* komponirter sehr glänzender Festmarsch. Nach vielen erhaltenen Gratulazionen der angesehensten Männer der Stadt war dem Jubelgreise ein glänzendes Ehrenmahl in den schönen neuen Anlagen am See, welche die Stadt der unermüdlichen Thätigkeit des General von Wulffen und des immer noch dafür eifrig sorgenden Jubilars selbst zu verdanken hat, veranstaltet worden, woran Mitglieder des Rathes, des Gymnasiums, des Offiziercorps und der Bürgerschaft, dazu mehrere Auswärtige, z. B. der Graf v. Zieten, Herr v. Drieberg und G. W. Fink, nur die Geistlichkeit der Stadt ausgenommen, lebhaften Antheil nahmen. Den ersten Toast auf den Jubilar brachte Herr v. Schlegel in wohlgefassten Reimen; ein Gedicht des Superintendenten Herrn Boy, eines alten auswärtigen Freundes des Jubelgreises (der Ort seiner Thätigkeit ist uns entfallen), wurde in der ersten grösseren Hälfte verlesen und in der letzten nach bekannter Melodie gesungen; endlich ein für das Fest von G. W. Fink eigens gedichtetes und komponirtes Lied zur Ehre des Ehrenmannes anfangs allein vom Musikchore, bald darauf mit Einstimmung der Gesellschaft lebhaft vorgetragen. Den Abend des überaus fröhlichen Festes verherrlichte ein Feuerwerk, das mit einem Brillanttempel, worin der Name *Wilke* brannte, beschloss. — Noch drei Tage lang fanden allerlei Nebenfestlichkeiten heiterer und sinniger Art Statt, die allen Theilnehmenden die wohlverdiente Feier des besonders in Sachen des Orgelbaues überall rühmlich gekannten und uneigennützig höchst thätigen und einflussreichen Ehrenmannes, der sich gerade dadurch vielleicht auch manchen Gegner zugezogen haben mag, wie es zu gehen pflegt, unvergesslich machen werden.

Während dieser Tage wurden dem hier anwesenden Dr. Fink nicht allein die Orgelwerke der Stadt, deren eines er selbst spielte, durch den Jubilar und Herrn Engel bekannt gemacht, sondern es wurde ihm auch von dem Musikdirektor des Militärchores, Herrn J. D. Pollmächer, ein Konzert veranstaltet, in welchem sich sowohl die 38 bis 40 Bläser vorzügliche Ehre machten, als auch besonders der Direktor Pollmächer, von dessen Komposizionen eine eigenthümlich erfundene und vortrefflich instrumentirte Sinfonie, eine glänzende Ouverture, ein dramatisirt schön gehaltener und ausgeführter Trauermarsch für Militärorchester, ein grosses, durchaus selbständiges Streichquartett, das gleichfalls trefflich ausgeführt wurde, und einige Chorgesänge zu Gehör gebracht wurden. Am Tage vor seiner Abreise ehrte ihn der Militärchor mit einer Morgenmusik, in welcher, ausser einem von Fink komponirten und von Pollmächer arrangirten Gesange, Mozart's Jupiter-Sinfonie und die Don Juan-Ouverture an sich selbst wie im Arrangement und in höchst lobenswerther Ausführung hervorleuchtete.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro Re). Im Juni gab man in diesem Theater die beiden ältern Opere buffe: Gli Esposti und

Chi dura la vince, von Luigi Ricci, mit Beifall. Die Damen Corri-Rossi (Angelina, Schwester der Corri-Paltoni, Fanni, eigentlich Corry, und beide Engländerinnen) und Montucchielli waren für dies Teater leidlich; Tenor Baldanza etwas weniger; Buffo Cambiaggio und Bassist Rossi (Napoleone) beide sehr brav.

Vor Ostern waren zu Mailand, ihre fernere Bestimmung abwartend, 97 Prime Donne assolute; 83 Comprimarie oder Altre Prime Donne; Altistinnen keine einzige, weil jetzt Alle ihre Chorden zum Sopran hinaufschrauben, um tüchtig schreien zu können; 49 Tenori assoluti und nicht assoluti; 11 Buffi; 9 singende Buffi oder enzyklopädische Bassisten; 60 Supplement-Primi Tenori, nöthigenfalls auch als Secondi Tenori (!); Secondi Bassi 46; Tänzer ein ganzes Regiment.

In den am 20. April im Redoutensaale von dem tüchtigen Violinspieler *Giuseppe Grassi* aus Piemont, und ebendaselbst am 7. Mai von dem vortrefflichen Violoncellisten *Alfredo Piatti* aus Bergamo, und dem respektablen Violioisten *Carlo Bignami*, Orchesterdirektor am Theater zu Cremona, gegebenen musikalischen Akademieen gab es viel Beifall und wenig Zuhörer.

In der heutigen musikalischen Lacrimarum Valle geniesst ein armer Teutscher in Italien nur selten solche selige musikalische Augenblicke, wie Schreiber dieses vorigen Monat im Hause eines hiesigen Gutbesitzers und Musikliebhabers, Namens *Cambiaggio*, dessen Gattin, eine geborne *Branca*, und sehr schätzenswerthe Pianofortespielerin, das Mozart'sche Original-Pianofortequartett in Es dur, in Gesellschaft des obengenannten Konzertisten *Piatti*, des Kriminalraths *v. Kleindl* (er spielte die Viola, und trat das meisterhaft von ihm behandelte Violoncell dem Herrn Piatti ab) und eines Violiodilettanten vortrug. Wie schön, wie erhaben ist nicht dieses gesang- und kunstvoll geschriebene Quartett! Das Adagio in As dur insbesondere hat Stellen von unbeschreiblich ergreifender Wirkung. Dank also der Meisterin und den Meistern für einen solchen Genuss.

Noch etwas Erfreuliches. Unser berühmter 85jähriger *Alessandro Rolla* spielt noch immer (Juni) wöchentlich Quartetten unserer teutschen Heroen, und zwar abwechselnd Primo und Secondo Violino, nicht selten mit jugendlichem Feuer.

Crema. Die beiden französischen Sängerinnen Bruni (Brun-Eponine, die eigentliche Prima Donna, und ihre Schwester Aline, eine Altra Prima Donna), Tenor Picasso, Buffo Profeti und Bassist Benciolini erfreuten die Zuhörer mit der alten, aber noch immer schönen Opera buffa, von weil. Maestro Gnecco, La Prova dell' Opera seria, und der neuern, aber weit minder schönen Chi dura vince, von Ricci.

Lodi. Ricci's Opera buffa, Chi dura vince, mit den Hauptsängern: Prima Donna Dotti, Tenor Personi, Buffo Rocca und Bassist Facchini fanden gute Aufnahme.

Pavia. Donizetti's Lucrezia Borgia eröffnete die Stagione ziemlich gut. Die Giuseppina Berio hat eine starke Stimme (heut zu Tage was Köstliches), die Angiolina Villa sucht ihre Mängel durch Kunst zu verstecken, Tenor Prospero Ferrari geht mit, und der Bassist Joseph Reger übertreibt Manches. Einen ähnlichen Erfolg hatten darauf zwei andere Donizetti'sche Opern: der Belisario und Elisir; in der erstern machte der Bassist Domenico Marchelli die Titelrolle.

Die beiden Konzertisten *Piatti* und *Bignami* gaben hier eine musikal. Akademie mit vielem Beifalle (s. Mailand).

Brescia. Einstweilen bis zum Beginnen der Messe that man sich gütlich mit Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Chevrier, Tenor Tommasi, Bassist Monachesi und Buffo Hilaret wirkten und befriedigten.

Bergamo. Der Vorabend des 14. Juni, an welchem der Nestor der Komponisten *Simon Mayr* sein 78. Jahr zurücklegte, wurde hier von der Unione Filarmonica der obern Stadt, deren Stifter er ist, mit einer grossen musikalischen Akademie in ihrem Saale gefeiert, bei welcher Gelegenheit dem noch immer thätigen Greise eine goldene Medaille mit dessen Bildniss und Umschrift: Gio. Simone Mayr, auf der einen Seite, dem Sinnbild der Akademie, mit dem Motto: Al suo Istitutore, l'Unione Filarmonica di Bergamo, 14. giugno 1841 auf der andern Seite, überreicht wurde.

Nach der Ouverture der Fedra, der vorletzten der von Mayr komponirten 62 Opern, wurden sieben von Mayr's Zöglingen eigens hierzu komponirte Vokalstücke vorgetragen: 1) Ein Chor mit Duett, betitelt: La Musica e la Gloria, von Herrn Matteo Salvi. 2) Drei fast aus dem Stegreife komponirte Stücke, von Herrn Girolamo Forini, nämlich: Il canto di una Silfide (über Thema's aus Mayr's Opern), eine mehrstimmige Kantate und eine Romanze, betitelt: La Preghiera. Forini ist Gesanglehrer am hiesigen Instituto Musicale, und einer von den wenigen jetzt lebenden Meistern in Italien, die das heilige Feuer der guten alten italienischen Gesangschule aufbewahren, aber auch Lehrer im ganzen Sinne des Wortes sind; seine obbenannten Stücke fanden die grösste Anerkennung. 3) Chor und Arie von Herrn Giacomo Cantu. 4) Von Herrn Francesco Pezzoli, dermalen Kapellmeister am Dome zu Monza, war eine Kantate mit Chören, unter dem Titel: L'Esultanza; da er zugleich ein sehr guter Klavierspieler ist, trug er überdies eine Pianofortefantasie von Döhler vor. 5) Vor benannter Kantate wurden vom trefflichen Violoncellisten Alfredo Piatti Variazionen auf seinem Instrumente vorgetragen; desgleichen Violinvariazionen von Mayseder, gespielt vom hiesigen Orchesterdirektor Marco Bonesi. 6) Das letzte Stück war ein von Donizetti zu Paris eigens für dieses Fest komponirter Chor: Il Genio.

Dass alle diese einheimischen Künstler und wirkenden Sänger Enthusiasmus erregten, braucht wohl nicht erwähnt zu werden. Ausserhalb des Saales spielte die Musikbande des hier garnisonirenden österreichischen Regiments Geppert Zwischenstücke, aus Mayr's Opern entlehnt.

Ungefähr um die Mitte des Festes begab sich eine Deputazion der Unione Filarmonica in eine der Logen ihres Musiksaals, worin sich Mayr befand, und überreichte ihm unter stürmischem Beifall und Evviva's drei der vorher beschriebenen Medaillen, eine goldene (30 Dukaten schwer), eine silberne und eine von Erz. Dieselben enthusiastischen Bezeigungen fanden Statt zu Ende

der Akademie. Nun wurde der ehrwürdige, innigst gerührte und überraschte Greis um Mitternacht unter Fackelschein mit Musikbanden von einer ausserordentlichen Menge Menschen durch die Plätze und Strassen der Stadt nach seinem Hause begleitet. Das Beifallklatschen und die Evviva's nahmen kein Ende. Tags darauf schrieb Mayr folgenden Brief an den Präsidenten der Unione Filarmonica, den ich Ihnen in der Originalsprache einsende.

Nobile Signor Presidente dell' Unione Filarmonica!

Ben fortunato mi chiamerei, se capace io fossi di esprimerle quei vivissimi sentimenti di riconoscenza, che inondano il mio core. Ma come trovare termini corrispondenti a tanta generosità, accompagnata da sì fina delicatezza e profusione, di cui mi veggo colmato da Lei, Nob. Sig. Presidente, e da' suoi illustri colleghi?

Il nobilissimo ed autorevole corredo che la di loro offiziosa operosità ha saputo procurare qual maggior ornamento, non poteva ch' estremamente sorprendere, ed i mezzi immaginati per l'esecuzione del grandioso loro progetto avrebbero lusingato anche il più esaltato amor proprio.

Se il mio nome giungerà alla posterità, egli è solo mercè di quel preziosissimo e ricco dono, con cha la soprabbondante delicatezza ha voluto velare la propria magnanimità, proferendole come premio dell' istitusione di questa Unione Filarmonica, della quale il felice proseguimento devesi interamente alla perspicaci e solerti cure de' presenti Rettori della medesima.

Oso poi di supplicare il Nob. Sig. Presidente del favore novello di non disaggradire questi benchè semplici, a rozzamente espressi, ma più caldi sensi di riconoscenza, e di procurare che gl' illustri Signori Socii si degnino di benevolmente accoglierli, lusingandomi che tutti vorranno essere persuasi, che non vi ha cosa che pareggiar possa la loro generosità, fuorchè la gratitudine che resterà scolpita nel mio cuore sino all' ultimo respiro, unita al profondo rispetto, con cui ho l'onore di protestarmi di Lei Nob. Sig. Presidente

Bergamo, li 15. Giugno 1841.

Umiliss. Devotiss. Servitore
Gio. Simone Mayr.

Mantua. Hauptsänger: Prime Donne Fanti (Annunziata) und Balletti, Tenor Bruneci, Buffo Marconi und Bassist Dossi. Nach zwei Vorstellungen der Orfanella di Ginevra, von Ricci, wurde das Theater geschlossen. Nach Ankunft der Gambardella gab man mit ihr sogleich die Gemma di Vergy, vom Salvatore Donizetti. Das Blatt wendete sich schnell; als man aber Rossini's Barbiere di Siviglia gab, kehrte sich das Blatt wieder um.

Verona (Teatro Filarmonico). Mit der Ottavia Malvani (Schülerin der Bertinotti), der Angiola Marta (ehemals Angiola Pozzi und artige Tänzerin auf der Mailänder Scala), dem Berardo Winter (ein längst fertiger Tenor-Heros) und Enrico Crivelli (Bariton) = einem Bona mixta malis, wurden die beiden Bellini'schen grossen Opern Beatrice di Tenda und Norma abgesungen, dabei die Ohren wechselweise angenehm und unangenehm affizirt.

Padua (Teatro Nuovissimo). Unsere Geduld bis zur Hauptstagione der Fiera del Santo im Juni verliess uns ganz. Der Operndurst wurde auf einmal gestillt durch die Ankunft der Geltrude Bortolotti, des Tenors Michelangelo Forti, Bassisten Paolo Casali und Eugenio Mazzotti. Von der Ehre, welche die 18jährige Anfängerin Bortolotti sich bereits vorigen Karneval, bei ihrem ersten Auftreten auf dem Mailänder Theater Re erworben, folgte hier eine Fortsetzung. In Bellini's Puritani gab sie die Elvira recht gut, und Niemand glaubte, dass sie hier die Bühne zum zweiten Male betrat. An dem ihr gezollten Beifalle nahmen ihre Kollegen Forti und Casali am meisten Theil. Donizetti's Marino Faliero machte, die Bortolotti und Casali ausgenommen, Fiasco. Desto mehr gefiel darauf die Sonnambula, welche die Bortolotti zu ihrer Benefizvorstellung gab.

Cittadella. Ricci's Scaramuccia mit dessen Hauptpfeilern, der Leva und dem Buffo Pozzesi, befriedigten das Publikum und die Kasse der Impresa.

Belluno. Eine Pignoli betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Donizetti's Belisario, und fand Aufmunterung. In der nachher gegebenen Nina sang die Luigia Righini.

Rovigo. Die Fouché, die Baruffi, Tenor Asti und Bassist Pivetta gaben die himmlische Norma nach Kräften, wurden aber kräftig applandirt. Wiewohl Herr Patriossi mit dem Belisario unzeitig in die Szene ging, gefiel diese Oper doch so so.

Treviso, wie Rovigo.

Chioggia. Im Belisario und in der Norma sangen mehrere Sänger, von denen die einzige Foccosi erwähnt wird.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Hauptsänger: die Giulia Micciarelli-Sbriscia (vortheilhaft bekannt), ihre Schwester Lucrezia Micciarelli-Marconi; Bertolasi und Superchi. In Bellini's Beatrice di Tenda war die Giulia wie gewöhnlich ausgezeichnet; die übrigen sangen ihre Rolle mehr oder weniger befriedigend. In Mercadante's Vestale, deren Musik wenig behagte, sang die wackere Bertrand anstatt der Lucrezia. *Il Mastino*, neue Oper von Herrn *Buzolla*, machte einen gar nicht unverdienten Fiasco.

(Teatro Apollo.) Eine ganz neue Sängerin, Emilia Goggi (aus Prato in Toscana), die Bertuzzi-Ronconi, Tenor Pancani und Bassist Bastoggi gaben hier Donizetti's Anna Bolena, Bellini's Norma und Speranza's Due Figaro, beide erstere ziemlich genügend. *Giulio d'Este*, neue Oper vom Maestro *Campana*, hat hübsche Dingerchen, und gefiel. Pancani war der Held des Stücks.

(Teatro S. Samuele.) Hier machte eine teutsche Sängerin, Dem. Mina Schrickel aus Karlsruhe, die bereits auf der Pariser Bühne gesungen, gewissermaassen Aufsehen. In Donizetti's Lucia di Lammermoor, in welcher Oper sie Tenor Tommasoni und Bassist Rivarola zur Seite hatte, wurde sie ungemein stark applaudirt. Die Gazzetta Privilegiata di Venezia drückt sich bei dieser Gelegenheit folgendermaassen aus: „Seit langer Zeit haben wir keine artigere Lucia gehört, als die, welche jetzt auf dem Theater S. Samuele singt. Sie ist die Schrickel — man erschrecke nicht über diesen Namen (versteht sich, weil er für die Italiener nicht leicht auszusprechen ist) —, die durch lange und geduldige Studien in der Schule des Cavaliere Micheroux (eines Neapolitaners und Singlehrers zu Mailand) vorbereitet, nun für die italienische Bühne gewonnen ist, auf der sie in Kurzem unter die glänzendsten Namen gerechnet werden wird. Mit einer hellen, klangvollen, nicht starken, aber jedem grossen Theater anpassenden Stimme, — weil es sich bei ihr nicht handelt zu betäuben, sondern zu rühren und zu ergötzen —, vereinigt sie die Erfahrenheit

(perizia), ja die Weisheit der Kunst u. s. w.“ Hier werden ihre Vorzüge im Einzelnen beschrieben, darauf heisst es: „Ueberall dient ihr nur das Schöne zur Richtschnur *(è guidata dalla sola norma del bello)*, die Schrickel kann gefallen und nicht gefallen, denn auf der Welt gibt es Geschöpfe von allerlei Geschmack, die sogar die Sonne verabscheuen, aber jederzeit wird man sie bewundern müssen.“ Hierauf wird auch ihre Spielart sehr gelobt. In den beiden nachher gegebenen Opern: Chiara di Rosenberg von Ricci, und Sonnambula von Bellini machte sich die Schrickel ebenfalls Ehre. Der grösste Beweis, dass sie hier gefallen hat, ist der, dass sie bereits nebst der Goldberg, dem Tenor Deval und Bassisten Coletti für den nächsten Karneval engagirt ist, um auf dem hiesigen grossen Theater alla Fenice zu singen. Benannter Cav. Micheroux zu Mailand hat so eben eine andere teutsche Schülerin Namens Merk und ebenfalls aus Karlsruhe.

Auf ihrer Durchreise im Mai gab die *Unger* in der Fenice eine musikalische Akademie zum Vortheile des Instituto di Carità per l'infanzia. In den Zwischenakten der von der Schrickel, Pancani und Torre vorgetragenen Lucia sang die Unger die Kavatine aus dem Belisario, und den dritten Akt des Giuramento mit Basadonna. Der Zulauf war ausserordentlich stark, und da die Unger das Theater auf immer verlässt, also hier zum letzten Male sang, so kann man sich die glänzende Aufnahme denken.

Berichtigung. Im vorigen Berichte, wo immer die Rede von Gabussi's neuer Oper ist, muss es heissen: Clemenza di Valois, anstatt La clemenza di Valois.

Roveredo. Der Buffo und zugleich Impresario Stefanori, der vorigen Karneval die Ranzi und Bassisten Del Vivo besass, behielt sie für den Frühling, und engagirte noch die Facchini und Tenor Antonelli hinzu; war aber mit den beiden hier gegebenen Opern Lucrezia Borgia und Torquato Tasso del rinomatissimo Maestro Donizetti nicht allzuglücklich.

Bolzano (Botzen). Dieselbe Gesellschaft gab die Beatrice di Tenda und Torquato Tasso mit besserm Erfolge.

Trento (Trient). Die Beatrice di Tenda, desgleichen Donizetti's Esule di Roma mit der Steyer, der Marta, Winter und Guscetti haben ohne Weiteres gefallen.

NS. Die herumwandernden italienischen Operngesellschaften singen so eben in Innsbruck und Laibach — Donizetti und Bellini.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Dass das Gedächtniss unseres verdienten *J. G. Naumann*, ehemaligen sächsischen Kapellmeisters, in seinem Geburtsorte Blasewitz bei Dresden nicht durch ein steinernes Monument, sondern durch eine *Naumann'sche Stiftung*, die in einem Schulhause, in einem Fonds, von dessen Zinsen das Gebäude erhalten und den Lehrern und Schülern am Geburtstage Naumann's bei Abhaltung eines jugendlichen Gesangfestes Honorar und Prämien vertheilt werden sollen, wozu man noch in der Besitzung des kleinen Naumann'schen Stammhauses ein Armen-, Kranken- und Leichenhaus zuzurichten beabsichtigt, segensreich auch für die Nachwelt geehrt werden soll, ist unsern Lesern schon bekannt gemacht. In wie weit diese Zwecke erreicht werden können, wird von der Summe der Beiträge abhängen, welche Naumann's Verehrer in der Nähe und Ferne zu diesem Behufe liefern werden. Der Grundstein zu diesem menschenfreundlichen Denkmahle ist bereits am 17. April d. J. feierlich gelegt worden. Zur Annahme von Beiträgen haben sich in Dresden bereitwillig finden lassen: die *Arnold*'sche Buchhandlung, die *Meser*'sche Hofmusikalien-Handlung, die *Winkler*'sche am Neustädter Markt und die Herren *Jordan* und *Timäus* auf der grossen Meissener Gasse. — Der Aufbewahrung und Berechnung sämmtlicher Beiträge hat sich Herr Banquier *Kaskel* unterzogen.

Dieses gute Werk werden gewiss recht Viele nach Kräften fördern helfen, theils durch kleine Geldbeiträge, theils und noch mehr durch Thätigkeit, auch solche in freiwilligen Antheil zu ziehen, die ohne äussere Anregung eines Genusses für sich und die Ihrigen dergleichen Anforderungen an sich vorübergehen lassen würden. Daher werden denn alle Verehrer Naumann's und der Tonkunst überhaupt freundlich ersucht, öffentliche Aufführungen Naumann'scher oder andrer meisterhaften Komposizionen zum Besten dieses Fonds in ihrem Wirkungskreise zu veranstalten, wodurch sie sich nicht allein um Naumann's Gedächtniss, sondern auch um einen Theil der Menschheit verdient machen. — Bei *Justus Naumann* in Dresden ist das Portrait des Kapellmeisters *J. G. Naumann* nach einem vorzüglichen Originalgemälde lithographirt erschienen und für 16 Ggr. in allen Kunst- und Buchhandlungen zu haben. Desgleichen: „Das Leben des Kapellm. Naumann“ in sprechenden Zügen dargestellt, zum Theil aus handschriftlichen Quellen geschöpft, mit dessen wohlgetroffenem Bildnisse.

Herr *C. F. Becker*, Organist an der Nikolaikirche, gab in Leipzig am 1. August ein Orgelkonzert zum Besten der Abgebrannten in Zschopau. Die meisten Sätze von Seb. Bach, eine Doppelfuge von Händel, eine von J. Krebs, und drei Nummern vom Konzertgeber. Wir konnten dem besuchten Konzerte einer Reise wegen nicht beiwohnen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. № 33. 1841.

Jery und Bätely,

Singspiel in einem Aufzuge von *J. W. v. Goethe*, in Musik gesetzt von *Jul. Rietz.* Op. 40. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wohl ist es eine eigene Erscheinung, Goethe's genanntes Singspiel, das von nicht wenigen Komponisten versucht, von wenigen jedoch unter die Leute oder auf die Bühne gebracht wurde, wo es sich entweder nur kurze Zeit halten konnte oder auch wohl ganz durchfiel, von Neuem in Musik gesetzt und zwar gedruckt vor uns zu sehen. Zu Beidem gehört Muth. Doch ist es nicht zu verkennen, dass dieser Muth im Allgemeinen mit einer dem Unternehmen günstigeren Zeit, wenigstens für gesellig häuslichen Antheil, in Verbindung steht, als jede frühere es war, selbst *Reichardt's* Zeit kaum ausgenommen. Schon das Auffallende kommt dem Wagestück zu Gute, und das entfremdet Einfache der Sache selbst gibt dem schwankenden, nicht selten etwas angegriffenen Geschmack eine geheim ersehnte Veränderung. Lassen wir indessen die möglich hilfreichen Ursachen, die auf eine gute Verbreitung in häuslichen Zirkeln hoffen lassen, ruhen und wenden wir uns unverzüglich zur neuen Musik, denn über den allbekannten Text haben wir hier nichts zu sagen.

Die vierhändig arrangirte Ouverture ist leicht und munter, so ländlich, als es die Richtung der Zeit und der Drang junger Komponisten begabten Sinns nur gestattet. Am Meisten klingt das hübsche Einleitungs-Allegretto, 2/4, D dur, in das Bukolische des Schweizermährchens, das sich im All. molto vivace, D dur, 4/4, etwas breiter macht. Der erste kurze Gesang Bätely's singt sich im 6/8, H dur, kurz hin, wie billig, wiederholt nur die beiden ersten Zeilen und setzt zum Schluss das vielbeliebte Lala, zuletzt mit einem Triller verziert, hinzu. No. 2. Duett zwischen ihr und ihrem Vater (Bass), eben so kurz weg, ältere Zeitweise mit neu harmonischer Verwebung und schnippischem Ende pikant gemacht. No. 3. Duett zwischen der Spröden und Jery (Tenor), 2/4, G dur. Jedes singt seine Strophe für sich in einer und derselben Melodie, wie es sein muss; darauf duettirt das Pärchen, beiderseitige Gegenbekenntnisse wiederholend; Alles recht artig. No. 4. Jery singt sein Liedchen, oder, wie hier steht, seine Arie. Der Ausdruck mag angemessen sein, aber ein Liedchen wäre hier besser. Natürlich im Melodischen ist die Arie schon, allein geschraubt, gemacht und für uns etwas langweilig. Jeder wird meinen, es komme einem solchen Liebhaber, wie Jery, vor Allem auf die Versicherung an: „Dir allein Ist und wird mein Leben sein." Damit oder mit den beiden letzten Zeilen der Strophe, meint man, würde der Mann schliessen. Das thut er jedoch nicht; er will etwas Besonderes und schliesst: „Ich verschone Dich mit Klagen; doch das Eine muss ich sagen." Sicher wird es Geister geben, welche diesen Schluss sinnig oder originell nennen: diese Art Originalität ist jedoch sehr wohlfeil und findet sich so leicht, wie eine zertretene Blume im Sommer. — Dass Jery unmittelbar darauf wieder eine Arie singt, No. 5, ist Anordnung des Dichters, dem es einmal glückte, auch in seinen kurzen Reimzeilen die Komponisten zu necken. Dergleichen kleine Dornen machen jedoch die Lust nach den Rosen um so grösser; auch hat man sich schon durch Umbiegen der Zweige helfen gelernt, dass einer ziemlich unverletzt zum Ziele gelangt; man wiederholt. — In No. 6 tritt der bukolische Thomas (Bass) in seinem Liedchen recht natürlich auf und zeigt sich nur in der ausgehaltenen Schlussquinte ein Bischen übermüthig. Diese Anwandlung setzt er in No. 7 unverzagt fort, wird aber doch dabei zugleich etwas angestrengter in seiner Laune, als man es von einem Soldaten erwartet haben sollte. — No. 8. Duett zwischen Jery und Thomas. Das melodische Gewand nach altem Schnitte, das Harmonische und Begleitende im neuen Wurfe. No. 9 zwischen Thomas und Bätely, lebhaft und im Wesentlichen der angezeigten Farbenmischung getreu, vorzüglich durch das Vivace am Schlusse gehoben. No. 10. Terzett. Thomas, der Vater und Bätely. Thomas, der auf seiner Violine streicht, singt sein Stückchen in der Weise eines teutschen Tanzes, 3/4. Im Molto più vivace macht der Vater seinem Zorne Luft. Thomas fährt in seinem ersten Tempo fort, erregter rührt sich Bätely gegen den Verwegenen u. s. w. Alles einfach, ländlich und angemessen. — No. 11. Terzett. Jery, Thomas und zuletzt Bätely. Alles gut theatralisch und nicht über die Schnur gehauen. Von Jery's Arie No. 12 können wir das nicht sagen; sie geht über den bisherigen Styl abstechend genug hinaus und ist auch selbst in diesem neuen Style durch harmonische Verwebungen unnöthig in's Frappante gekommen, eben so in manche Dehnungen. Vielleicht

sollte sie das im Vergleiche mit den vorigen Musiknummern ungleich länger gehaltene Finale einleiten helfen: das wäre jedoch unnöthig, da die ganze Anlage des Schlusssatzes vom Dichter selbst gegeben und vom Komponisten gar nicht kürzer behandelt werden konnte, bis an einigen Stellen, wo es nicht blos möglich, sondern sogar nothwendig gewesen wäre, sobald nämlich unsere Tonsetzer das Wesen der Situazion noch zu respektiren belieben, was wir von den Teutschen doch wohl noch fordern und erwarten dürfen. So ist es z. B. selbst für den Thomas zu ungeschickt, dass er, heimlich zu Jery singend, dreimal ihm in's Gewissen schiebt: „mehr sind der Schaden, die Strafe nicht werth." — Es war mit einem Male genug, und wenn er es laut zu singen hätte, was beinahe die hohen Basstöne glaublich machen könnten (!). Uebrigens ist das Finale das bedeutendste und eins der gefälligsten Stücke des Singspiels. Wohlgethan ist es dagegen, dass nach den Worten des Quartetts: „O fröhlicher Tag!" der ganze Goethe'sche Rest weggeblieben und dafür im Sinne des Vorigen nur noch hinzugefügt worden ist: „Himmel der Liebe! Selige Triebe! Ewig verbunden, selige Stunden, dauerndes Glück!" — Wegen einiger geringen Lieblingseigenheiten, die beinahe zu Ordensschleifen der Abzeichnung jugendlich talentvoller Tonsetzer unserer Zeit geworden sind, werden wir wahrhaftig keine unnützen Moralia machen. Es bleibt bei dem Goethe'schen weggelassenen Kern des Stückes, der auf Alles, nicht blos auf's Heirathen, sondern auch auf das Musiziren, Rezensiren und Harmonisiren passt: „Und fallet, wenn ihr selber freit, Nicht mit der Thür in's Haus." — Eine Vergleichung dieser neuen Komposizion mit der Reichardt'schen, die jetzt den Meisten eben so neu wie die angezeigte sein dürfte, empfehlen wir Niemand. Wer Lust dazu hat und es nützlich findet, stellt sie von selbst an, den Unterschied der Zeiten aus einem Beispiel mehr beachtend.

Pianoforte-Werke.

Oeuvres complets par *Louis Berger*. Cab. III et IV. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister.

Die dritte Lieferung dieses empfohlenen und sich selbst empfehlenden Werkes beginnt mit Marche pour les Armées anglaises-espagnoles dans les Pyrénées aus Op. 1 dieses Meisters und hat dieselben Vorzüge, die mit Recht seiner Marschsammlung Op. 16 nachgerühmt wurden, nämlich natürlichen Fluss und ungesucht Gefälliges, ohne des Eigenthümlichen zu entbehren. Darauf folgt die erste Sammlung seiner 12 Etüden Op. 12, die sich im Zweckmässigen und Nützlichen *Cramer's* Etüden anschliessen, in diesen Blättern besprochen, vielen tüchtigen Klavierspielern hinlänglich bekannt, und den Uebrigen, die sie noch nicht kennen, noch heute förderlich sind. Adagio e Rondo grazioso (Op. 31) macht den Schluss dieser Lieferung. Das Stück hat alle Vorzüge Berger's, schön und gründlich harmonische Unterlage, treffliche Haltung und unterhaltend kunstreiche Führung; dazu eine, so schön melodische und rhythmisch eigenthümliche, immer dem Karakter des Graziösen getreue Verbindung, dass dieses Rondo vielen neuen und gepriesenen zum Vorbilde dienen kann. — Die vierte Lieferung enthält Rondo pastorale, Op. 4. Es ist durch und durch reizend und zum Anmuthigen so glanzvoll, dass es in Schönheit der Form und Haltung einer Theokrit'schen Idylle gleichen könnte. — Toccata en forme de Rondeau (Op. 6), ein Meisterstück, und auch schon geübten Spielern so nützlich, dass sie für gediegene Studien, besonders für schönen Anschlag und zugleich für angenehme Unterhaltung kaum etwas Besseres wählen können. — 18 Variations sur l'Air: Ah, vous dirai-je Maman (Op. 32). Das höchst einfache Thema, das bekanntlich auch Mozart zu Variazionen sich wählte, ist trefflich behandelt, mag man auf harmonisch kunstvolle Verwebung, oder auf schönen Wechsel in ausdrucksvollen Figuren sehen. Dabei wird das Ganze von einem durchsichtigen Schleier verschönt. Wir finden diese Art Variazionen ohne Vergleich runder und sinniger, als die meisten unserer neuesten. Gewiss werden daher diese Hefte von allen wahren Kunstjüngern in stillen Förderungsstunden mit Vergnügen gespielt und von echt musikalischen, auserlesenen Zirkeln gern gehört werden, wenn auch die blos Modelustigen, die angedonnert und mit Sonderbarkeiten in Erstaunen gesetzt sein wollen, sie oft nicht rauschend und nicht leer genug finden sollten. Leeres ist nicht darin.

Henri Bertini Studien für das Pianoforte vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes. Dritte Lieferung der Sammlung (Op. 101). Berlin, bei Schlesinger. Preis 10 Ggr.

Das Werkchen führt auch den Titel: Le Répos, oder 24 leichte, belehrende und angenehme Stücke. Das sind diese Sätze, Etüden genannt, wirklich. Nach den vielen ausführlichen Besprechungen der Werke eines Mannes, der zu den vorzüglichsten französischen Pianofortekomponisten und eben so wohl zu den besten Lehrern des Pianofortespiels gehört, dessen Werke sich auch in Teutschland mit Recht beliebt gemacht haben, wird jeder Lehrer und jeder Freund des Klavierspiels schon von selbst das Heftchen mit einem gewissen Vertrauen zur Hand nehmen und wird sich, wenn er für mässig geübte Kräfte sorgen will, auch nicht getäuscht sehen, was Unterhaltung und zweckmässige Uebung betrifft. Erwartet er hingegen in dieser Lieferung 24 angenehm belehrende Stücke, so wird er sich auf 7 Etüden beschränkt sehen, welche folgende Titel führen: Le vieux Troubadour; 2) Ah! si Madame; 3) Les trois Ages; 4) La nouvelle Corinne; 5) Depuis longtems j'aimais Adèle; 6) Le bon Pasteur; 7) Priez pour le pauvre insensé. Dazu steht über der ersten Etüde die Opuszahl 86 angegeben, was dem äussern Titel widerspricht, eben so wenig mit den beiden ersten, im vorigen Jahrgange angezeigten Lieferungen übereinstimmt, welche gleichfalls Op. 101 an der Stirn tragen. Werden die Werke eines

Mannes von verschiedenen Verlegern in verschiedenen Ländern gedruckt, sind solche verschiedene Opuszahlen eines und desselben Werkes nichts Seltenes. Zum Glück hat es für die Spieler selbst nichts Störendes. Wichtiger möchte manchem Lehrer und Schüler die Bemerkung sein, dass sich in diesem Hefte keine Fingerangabe vorfindet. Der Druck ist gut.

Carl Czerny 1) *Die Schule des Vortrags und der Verzierungen. Sammlung beliebter Nazional-Melodieen für das Pianoforte.* Op. 575, in vier Abtheilungen. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jeder Nummer: 1 Thlr.

2) *Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Fidelio de L. v. Beethoven.* Oeuv. 601. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

3) *Oeuvres choisies etc.* No. *VI*: *Concertino, As dur.* Op. 650. Berlin, chez C. A. Challier et Comp. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Unter der übergrossen Anzahl der Druckwerke dieses unermüdlichen Komponisten gehören diese drei ausgehobenen der letzten Thätigkeit des Mannes gewiss unter die beachtenswerthesten, jede dieser Nummern in einer besondern Rücksicht. Das erstgenannte, ziemlich starke Werk vervollständigt die Angabe seiner vielen Schulen, die immer irgend ein vorzügliches Interesse der Lehrer und Schüler in Anspruch nehmen und oft mit Recht. Gewandtheit und Erfahrung wird ihm Niemand absprechen; auch nicht Talent und geschickte Verwendung desselben. Es finden sich daher gerade in seinen Schulen vielfach nützliche Dinge, die bald vorzüglich den Lehrern anregend frommen, bald die Schüler angenehm und nützlich beschäftigen, auch wohl beiden Theilen zugleich vortheilhaft sind. Dass hingegen bei der wahrhaft erstaunlichen Flüchtigkeit seines Schreibens auch in allen seinen Ausgaben Missgriffe unterlaufen, ist kaum anders möglich. Aber das Verfehlte hebt das Gute nicht auf, was denn doch beachtet zu werden verdient. Das muss aber jeder Lehrer selbst thun; Niemand weiss, was er gerade für seine Lage braucht. In Hinsicht auf Schulen praktischer Art ist nichts weiter zu thun, als anzuzeigen, wie sie eingerichtet sind, damit jeder Einzelne daraus ersehe, ob und in wie weit er sie genauer zu beachten hat. In der ersten Abtheilung werden 15 englische Nazionalmelodieen zum Grunde gelegt und mit ausgeschriebenen Verzierungen versehen. In der Vorrede wird diese Sammlung ausdrücklich für die zahlreichen Dilettanten und „die zarten Finger der Damen" bestimmt; auch soll sie zugleich ein Beitrag sein, „um die verschiedenen Eigenheiten des Styls, der die Nazionalgesänge der gebildetsten europäischen Nazionen von einander unterscheidet, so wie deren Vortragsarten kennen zu lernen, und den bereits bedeutend (wir setzen dafür mässig) ausgebildeten Spielern Gelegenheit zu deren praktischer Uebung zu verschaffen, so dass das Werk auch als ein nützlicher Anhang zu jeder guten Fortepiano-Schule anzusehen ist." — Die Sammlung hat in der That mannichfaches Interesse. Gerade die zweite Abtheilung, welche 15 teutsche Melodieen bringt, hätte viel sorgfältiger ausgewählt werden können. Es scheint fast, als ob der Verfasser mit den teutschen Nazionalgesängen am Wenigsten vertraut wäre. — Die dritte Abtheilung liefert französische, und die vierte italienische, in jedem Hefte 15. — Die Fantasie über Themen aus Beethoven's Fidelio wird schon durch ihre zum Grunde gelegten Motive anziehend, wodurch sie auch ohne Zuthun des Verfassers einen höheren Schwung und jene dauernde Haltbarkeit gewinnt, die ihren Reiz auch nach vielen Wiederholungen nicht verliert. Die Kraft der Themen hat aber auch auf die Bearbeitung ihren Einfluss geäussert; sie ist tüchtiger und solider geworden, als man sie in den meisten derartigen Verkettungen des Verfassers findet. Hat sich die Flüchtigkeit und leichte Verzierungsmanier des gewandten Komponisten deshalb auch nicht überall verloren, so machen sich doch seine stehenden Klingeleien, besonders diejenigen, die in den höchsten Tönen herumklimpern, hier nur einige Male und an Stellen fühlbar, die jeder etwas gewandte Spieler sehr leicht ermässigen und nach seinem Geschmacke ändern kann. Dann wird aber das Stück trefflich und ist lebhaft zu empfehlen, wie die meisten unter denen, wo der routinirte Mann auf durchaus gediegene Unterlagen bauete. — Das Concertino ist ganz und gar in der Czerny'schen Bravourweise, in der herauf- und herabfahrenden Klingelmanier, in jener bald süsslichen, bald tändelndelnden oder schwirrenden Erstaunlichkeit, die immer noch einem nicht kleinen Theil der fingerfertigen Dilettantenwelt wie Honigseim eingeht und sie für alle solidere Kost unempfänglich macht. Abgesehen davon, dass auch diese ihren Hunger befriedigen wollen, weshalb wir diesem Op. 650 keinesweges sein Glück absprechen, so wird doch zuversichtlich Jeder, der Gelegenheit hatte, den vielfachen Veröffentlichungen des unerschöpflichen Arbeiters zu folgen, zugeben, dass der Gedanke, aus den vielen, oft sehr oberflächlichen Leistungen Czerny's eine Auswahl des Bessern oder noch lieber des Besten, des Gediegensten zusammenzustellen, ein überaus glücklicher ist. Die Auswahl liesse sich aber noch viel sorglicher und gediegener machen. Wir wünschten daher zum Vortheil des Komponisten und seiner gelungensten Werke, also auch zum Gewinn der Musikwelt, Herr Czerny möchte selbst mit Berathung einiger gebildeten und geschmackvollen Freunde zu einer solchen Auswahl sich entschliessen, damit nicht sein wirklich Gutes mit dem Nichtigen zugleich in den Schatten gestellt werden möge. Am Ende brauchte es weiter nichts, als dass er selbst uns die Opuszahlen und ihre Titel namhaft machte, welche er für seine gelungensten hält. Die Mühe wäre sicher nicht umsonst.

Neue Auflage.

Die Pianoforteschule der neuesten Zeit. Ein Supplement zu den derartigen, bisher erschienenen Werken von Cramer, Czerny, Herz, Hummel, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles u. s. w. Herausgegeben als Materialien für den Unterricht und das Selbst-

studium von *Jul. Knorr*. Zweite Auflage. Leipzig, bei Rob. Friese. Preis 1⅓ Thlr.

Neue Auflagen irgend einer Art entbinden uns von einer ausführlichen Beurtheilung, der Bekanntschaft wegen, die das Buch bereits erlangt hat. Sind die Auflagen unverändert, nicht verbesserte oder vermehrte, wie in diesem Falle, genügt im Grunde die Angabe des Titels. Da hingegen die erste Auflage 1835 in unsern Blättern (1835, S. 520) nur im Allgemeinen empfohlen worden ist, wollen wir uns einige Bemerkungen zum Besten des Werks nicht versagen. — Der Verfasser hat seinen Unterricht sehr gedrängt gehalten. In einem *Ueberblick* von 5 Folioseiten werden alle Gegenstände, die zur Sache gehören, von den Tasten, Noten, Oktaven, Schlüsseln u. s. w. bis auf eine Erklärung italienischer Ausdrücke, die den meisten Raum in Anspruch nimmt, gegeben. Vieles in diesem Ueberblick ist sehr präzis und gut: Einiges ist jedoch zu kurz, z. B.: „Eine Gruppe von drei Noten, die auf den Werth einer einzigen (nämlich einer noch einmal so langen in gerader Eintheilung) kommen sollen, heisst *Triole;* jede der drei Noten wiederum in zwei Theile zerlegt, heisst *Sextole*“ u. s. w. Es wäre gut, wenn nur eine von beiden bekannten Arten als Sextole von den Komponisten bezeichnet würde. Da das aber nicht so ist, muss dem Schüler auch die zweite Art der Sextole bemerkbar gemacht werden. Eben so hätte auch bei der Erklärung des Ausdruckes „Andantino d. i. etwas schneller als Andante“ auch auf die entgegengesetzte Erklärung Anderer billige Rücksicht genommen werden sollen.

Die Applikatorbeispiele nehmen natürlich, als das Vorzüglichste, den meisten Raum in Noten ein. Uebungen mit stillstehender Hand beginnen, wie gewöhnlich; dann Tonleitern in Dur, gleich durch drei Oktaven und alle Kreuzvorzeichnungen, durch Bee rückwärts geführt; dann alle Molltonleitern, an welche sich die chromatische Tonleiter mit Angabe der dreifachen Applikatur schliesst u. s. w. Das Fortrücken der Hände bei gleichen Figuren, die man in der Regel mit gleichen Fingern spielt, ist gut bedacht. Unter diese Abtheilung gehören eigentlich auch die folgenden unter IV. — Wechseln und stilles Ablösen der Finger — Passagen in gebrochenen Akkorden — Triller, Doppeltriller, Sexten- und Oktaventriller — Terztonleitern — Uebungen in Sexten — in Oktaven, womit geendet wird. Der Verfasser bemerkt endlich: Uebungen im Eingreifen und Ueberschlagen der Hände bieten sich in den Pianofortekomposizionen hinlänglich (aber die berücksichtigten grösstentheils auch). Stellen im gebundenen Styl erfordern häufig einen freiern Fingersatz, der hier nicht besonders angebracht werden konnte. Weitere Ausbildung geben die Etüden und alle andere klassische Musikstücke der verschiedenen Meister, die in beliebiger Ordnung (aber nicht bunt durch einander) geübt werden sollen, damit die Manier nicht einseitig werde. — Man sieht, dass auch diese kurze Pianoforteschule nützlich ist. — Es wäre nun gut, wenn eine Zeit lang keine neuen folgten; vor der Hand dürften wir genug haben.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. Mittwoch, den 23. Juni, hatten wir hier die Freude, *Friedr. Schneider's* Weltgericht unter dessen eigener Leitung zu hören und zwar so tadellos, dass der gefeierte Komponist seine volle Zufriedenheit laut aussprach. Die allgemeine Theilnahme war der Sache angemessen und der Eindruck, den das Werk hinterliess, hat sich noch nicht verwischt; Viele gedenken noch jetzt in glücklicher Erinnerung jener feierlichen Stunden. Die Solopartieen hatten übernommen Fräul. *Rust*, Kammersängerin aus Dessau; Fräul. *Schulze*, Alt von hier; die Herren *Reinhold* (Tenor) aus Leipzig und *Schneider* von hier; die Partie des Satanas hatte der Dessau'sche Kammersänger Herr *Krüger* übernommen. Allerdings trug die Mitwirkung der Leipziger Herren Musiker viel zum glücklichen Gelingen bei. Man kann die Posaunen, die in diesem Werke so wesentlich sind, nicht besser hören, als sie von den Leipzigern geblasen wurden. Der Komponist selbst konnte sich nicht enthalten, sie mit besonderem Lobe auszuzeichnen. Dem Unternehmer dieser Aufführung, Herrn Landgerichtssekretair *Benemann* gebührt unser wärmster Dank.

Die nächste grössere Musikaufführung wird der Messias sein, der hier als in Händel's Geburtsstadt zur Jubelfeier dieses Werkes am zweiten Tage des Reformazionsfestes, als den 1. November, auf eine glänzende Weise zu Gehör gebracht werden soll. Das Gesang- und Orchesterpersonal dürfte leicht 400 Personen stark werden. Die Proben haben bereits unter des Herrn Musikdirektor *Georg Schmidt's* Leitung ihren Anfang genommen. Leider wird dieser um die Musik unserer Stadt verdiente Mann, der als Konzertmeister einem Rufe nach Bremen folgt, uns bald verlassen. Wir hoffen indess, den Messias von ihm noch dirigirt und von seiner Gattin, die namentlich für Kirchenmusik unersetzlich ist, die Sopranpartie übernommen zu sehen, indem bereits von dem Fest-Comité bei dem Senat in Bremen um Bewilligung gebeten worden ist, dass das Künstlerpaar etwas später, als bestimmt worden war, dort eintreffen darf.

Das dritte nordteutsche Musikfest

in *Hamburg* vom 2. bis 8. Juli, worüber wir schon einige Male berichtet haben, hatte folgende *Musikdirektoren:* die Herren Hofkapellmeister Dr. *Friedrich Schneider* aus Dessau, welcher am 5. in der Michaelskirche Händel's Messias würdig und vortrefflich dirigirte, Kapellmeister *Krebs*, welcher am 7. das weltliche Konzert lenkte, und Musikdirektor *F. W. Grund* aus Hamburg, der am 8. das dritte und geistliche Konzert in der Michaelskirche dirigirte, wobei seine eigene Komposizion „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,“ Gedicht von Rammler, vorkam; *Konzertmeister:* Musikdir. *Herrmann* aus Lübeck, und *C. Haffner* aus Hamburg. — *Instrumental-Solisten* waren die Herren *Franz Liszt* aus Paris und *Queisser* aus Leipzig. — *Gesang-Solisten* und

zwar Soprane: Mad. *Duflot-Maillard* aus Mailand, Mad. *Schröder-Devrient* aus Dresden, Fräul. *Hedw. Schulze* aus Berlin; Alt: Mad. *Müller* aus Braunschweig; Tenor: die Herren *Otto* aus Lübeck und *H. Schäffer* aus Hamburg; Bass: Herr *A. Fischer* aus Berlin. — Die *Chorsänger* aus verschiedenen namhaften Orten beliefen sich im Soprane auf 112, im Alte auf 85, im Tenor auf 80, und im Basse auf 115 — also eine Sängerzahl von 399. — Das *Orchesterpersonal* bestand aus 197 Mitwirkenden; der *Comité*, ausser dem Präses, Vizepräses und Sekretair, in fünf Sekzionen getheilt, aus 24; 10 *Ehrengäste* — also eine Gesammtzahl von 637, wovon auf Hamburg allein 389 kommen. — Das Glänzende dieses Musikfestes und namentlich die splendid äussere Einrichtung desselben ist erzählt; es soll aber noch in der Beschreibung des gleich folgenden Musikfestes eine billige Rücksicht darauf genommen werden.

Das neunte schlesische Musikfest am 3. und 4. August.

Dieses Jahr in *Jauer*. Am 3. August, Abends 6 Uhr, Konzert im Theater. Ouverture in C dur von *Ad. Hesse*; 2) Konzert-Szene für eine Bassstimme von *Reissiger*, gesungen vom Musiklehrer *Nentwig*; 3) zwei Lieder von *Kücken*, gesungen vom Organisten *Fischer*; 4) Konzertstück für das Pianoforte, neu, komponirt und gespielt vom Oberorganisten *Köhler*; 5) Arie mit obligater Violinbegleitung aus „Griselda“ von *Paer*, gesungen von Frau *Radig*; 6) zwei Lieder mit Begleitung, gesungen von Fräul. *Agnes Görlich*; 7) Duett für zwei Basssänger aus *Bellini's* „Puritanern,“ gesungen vom Rektor *Haucke* und *Nentwig*; 8) Violin-Konzert von *de Beriot*, neu, gespielt vom Kammermusiker *Lüstner*; 9) Sinfonie in B dur von *J. Haydn*.

Am 4. August begann schon Morgens 7 Uhr eine *Quartettunterhaltung* im Theater, worin sich der Breslauer Künstlerverein (s. die Nachrichten aus Breslau) mit einem Haydn'schen Quartett in B dur, mit einem Beethoven'schen Trio für Pianoforte und mit einem Quintett von Onslow hören liess.

Um 11 Uhr wurden in der dortigen Friedenskirche zu Gehör gebracht: 1) Choral für Männerstimmen bearbeitet von Kantor *Hacke* aus Jauer; 2) Hymne von *Danzi*: „Singt Lob dem Herrn“; 3) Motette von *B. Klein*: „Preis, Lob, Ruhm“; 4) Kantate von *Ernst Richter*: „Erhöre mich, wenn ich rufe“; 5) der 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*; 6) Gloria aus der fünften Messe von *J. Haydn*.

Von 4 bis 6 Uhr desselben Tages liess sich der *Liederkranz* auf dem Schiessplatze mit Chor- und Sologesang, theils mit theils ohne Instrumentenbegleitung, bald in ernster bald in heiterer Weise hören. Der Sängerchor bestand aus mehr als 200 Männern. Bei der kirchlichen Aufführung wirkten etwa 300 Sänger, 12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 5 Violoncelle, 5 Kontrabässe u. s. w. — Jede dieser drei Musikunterhaltungen war auf zwei Stunden Dauer veranschlagt.
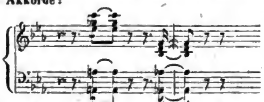
Die Eintrittspreise waren zum Konzert 15 Sgr.; zum Quartett 15 Sgr.; zur Kirchenmusik $7\frac{1}{2}$, und zum Liederkranz 5 Sgr. Stellt man diese Einlasspreise mit den Hamburg'schen zusammen, wie es im Beiblatte der Breslauer Zeitung No. 174 geschehen ist, so liegt freilich der Unterschied so klar am Tage, wie der Unterschied zwischen Jauer und Hamburg selbst. Es hat uns daher der Ausfall auf die „verschwenderischen“ Anstalten des Hamburger Comité „für grobsinnliche Genüsse“ eben so bedauerlich berührt, als das eigenlobige Hervorheben der „einfachen, aber edeln schlesischen Bestrebungen,“ durch welche sich die schlesischen Musikfeste „vor den übrigen Teutschlands (?) auszeichnen.“ Dergleichen Selbstpreis ist nicht nur höchst einseitig, sondern auch so ungerecht, als möglich. Was für ein Edelmuth liegt wohl darin, wenn ein Comité, der eine glänzende Einrichtung nicht riskiren will oder nicht kann, sich mit dem begnügt, was er ohne grosse Gefahr ermöglichen kann? und welches Recht hat man, einen Comité, der im Stande ist, etwas ohne schmerzliche Opfer daran wenden zu können und zu wollen, zu tadeln, dass er im Einverständnisse mit seiner reichen Stadt einmal zu Ehren der Kunst sich glänzend zeigen will? — Man mache sich nicht unnütz und lasse Einer den Andern gewähren; in solchen äussern Dingen findet sich das Mässige schon von selbst, ohne unberufenes Eifern. Es ist uns lieb, wenn die Musik in Jauer und in Hamburg gedeiht und die Menschen fein fröhlich macht, so gut es eben geht. Es leben die Musikfeste! und zwar ohne Gerede vom rothen und blauen Blute lächerlicher Unterscheidung.

Aachen. Dass wir das Glück gehabt haben, Herrn *W. H. Veit* aus Prag an die Spitze unseres Musikwesens gestellt zu sehen, haben Ihre Blätter dem musikalischen Publikum schon bekannt gemacht. Wie nöthig uns aber ein sachkundiger und thatkräftiger Musikdirektor geworden war, das weiss Niemand besser als wir selbst. Unsere keinesweges unbedeutenden musikalischen Kräfte hatten sich durch mancherlei üble Einflüsse kläglich zersplittert. Dennoch ist es dem vereinten Eifer Mehrerer gelungen, eine Art Musikfest für unsere Stadt zu verwirklichen, das in seinen Folgen für uns sehr bedeutend geworden ist. Am 10. Juli wurde unter *Veit's* Leitung Mendelssohn's Paulus mit 180 Sängern und 60 Instrumentalisten, durchweg Aachner mit Ausnahme des Vorgeigers *Hartmann* aus Köln, so überraschend gelungen zur Aufführung gebracht, dass Herr *Veit* das vollste Vertrauen und die Liebe aller wahren Kunstfreunde sich mit Recht gewann und zur Einrichtung neuer Leistungen fast bestürmt wird. Einübung und Ausführung des Werkes überstiegen Aller Erwartungen so sehr, dass wir nichts angelegentlicher wünschen, als dass wir bald mit Gewissheit melden können, Herr Veit möge uns als Musikdirektor der Stadt erhalten werden. Selbst die Solopartieen der Soprane und des Tenors, welche von geehrten Dilettanten unserer Stadt, den beiden Fräulein *Dik* und *Zitterland* und von Herrn *Kelletner* übernommen worden waren, fielen so lobenswerth aus, dass wir

alle Ursache haben, für die nicht leichte Durchführung unsern öffentlichen Dank und die schönsten Erwartungen für die Zukunft auszusprechen. Unser Gesanglehrer Herr *Wagemann* trug die Basspartie ausgezeichnet vor. Auch die Chöre und das Orchester leisteten unter Herrn *Veit's* sicherer Leitung so Gutes, dass Viele sind, welche diese Aufführung der Düsseldorfer 1836 unter des Komponisten eigener Leitung an die Seite setzen. Jedenfalls hat sich unser Musikwesen ausserordentlich gehoben, so dass wir uns nur einen glücklichen Fortgang zu wünschen haben.

Zwickau. Am 18. Juli d. J. fand hier eine Aufführung von *J. Haydn's Schöpfung* Statt zur Einweihung der restaurirten Marienkirche; das Gesang- und Orchesterpersonal belief sich auf etwa zweihundert Theilnehmer und die Leitung hatte Herr Kantor und Musikdirektor *Schulz* übernommen. Einsender dieses, welcher der Aufführung beiwohnte, erlaubt sich, seine Gedanken darüber in diesen Blättern niederzulegen.

Im Allgemeinen verdiente das Streben, jenes Meisterwerk dem Publikum so gut als möglich vorzuführen, alle Anerkennung; doch stellte sich im Einzelnen Mehreres heraus, das bei einem solchen Werke einer genaueren Beachtung werth gewesen wäre. Was zuerst das *Orchester* anlangt, so liessen die ziemlich stark besetzten Geigen öfters die Reinheit recht empfindlich vermissen. Den Blasinstrumenten war bisweilen, namentlich in der Begleitung der Solostücke, mehr Mässigung zu wünschen; den Bässen fehlte es an kräftigem Tone; mehrere Male waren die Kontrabässe mit den Violoncellen nicht recht im Einklang, was uns in einer nicht vortheilhaften (freilich wohl durch den Raum bedingten) Aufstellung des Orchesters seinen Grund zu haben schien. In der Einleitung vermisste man das strenge Ineinandergreifen und das Tragen der Töne; ausserdem fiel uns noch auf, dass in derselben nachstehende Akkorde:



so wie auch die darauf folgenden und die übrigen gegen das Ende der Einleitung nicht mit der Bindung, sondern wie getrennte Achtel gespielt wurden, was auf keinen Fall zu billigen ist. In den Rezitativen waren die Einsätze der Violoncelle und Bässe nicht präzis; es mangelte an strengem Auseinanderhalten der Akkorde; die Violoncelle blieben häufig weg, und verschwanden wieder, wenn sie sich mit einem Tone herausgewagt hatten, so dass oft nur die Bässe zu vernehmen waren. Wir heben nur ein Rezitativ hervor: „Und Gott schuf grosse Wallfische," namentlich von den Worten an: „Seid fruchtbar alle," welche a tempo gesungen werden müssen. Gerade hier war aber das Tempo so locker und zerrissen, dass man gar nicht wusste, ob es rezitativisch oder im Zeitmaasse gesungen sein sollte. Die Schuld davon lag offenbar am Orchester. — Was die *Chöre* betrifft, so waren sie zwar kräftig, doch ging häufig der Gesang nicht gehörig mit dem Orchester Hand in Hand; die Einsätze waren in der Regel matt, die vorgeschriebenen Piano's viel zu stark, und es trat daher Licht und Schatten nicht deutlich genug hervor. Wie es uns schien, fasste sowohl Chor als Orchester das vom Dirigenten angegebene Tempo nicht streng genug auf, und so geschah es denn, dass sich ein gewisses Schwanken oft sehr vernehmlich machte. So gleich im ersten Chore bei der Stelle: „Und es ward Licht," wo die grossartige Wirkung zum Theil verloren ging. Bei dem Chore: „Die Himmel erzählen" war das Tempo (Allegro) im Anfange zu schleppend, was namentlich gegen das folgende più Allegro grell abstach.

Die Solopartieen hatten theils geehrte Dilettanten der Stadt, theils Fräul. *Lägel* aus Gera übernommen. Letztere genügte vollkommen und beurkundete, dass sie den Ton zu beherrschen, dabei aber auch in den Geist der Musik einzudringen versteht. Als vorzüglich gelungen heben wir die Arie hervor: „Auf starkem Fittich." Nur vermisste man hin und wieder eine deutliche Aussprache des Textes — eine Sache, der man leider nicht genug Aufmerksamkeit schenkt und die fast stets als zu unbedeutend behandelt wird. Auch die übrigen Solopartieen wurden brav ausgeführt und nicht ohne gerechten Beifall aufgenommen. In dem Duett mit Chor: „Von deiner Güt', o Herr" traten die Solostimmen nicht gehörig hervor, der Chor war zu stark, und dadurch ging das Wohlthuende dieses Satzes verloren. In dem Duett zwischen Adam und Eva war das Tempo offenbar zu schnell; die Lieblichkeit und Anmuth desselben verschwand völlig, namentlich bei den Worten: „Der Morgenthau, der Abendhauch" u. s. w. Im Schlusschor griffen die Solostimmen nicht innig genug in einander, überhaupt wurde derselbe mit einer gewissen Eilfertigkeit gesungen.

Die Aufführung hatte viel Theilnahme erregt; mehrere auswärtige Kunstfreunde wirkten sowohl im Orchester als im Chore mit. Die Kirche war sehr gefüllt.

Prag. Zum Besten der Dem. Henriette Grosser kam einmal eine neue Oper: „Guido und Ginevra" von Scribe und Halevy auf das Repertoir, welche, dem Vernehmen nach, in Paris sich eines so entschiedenen Erfolges erfreuete, und natürlich auch hier, wo der Name Halevy einen sehr guten Klang hat, das Haus beträchtlich füllte. Da Ihre Blätter bereits so viele ausführliche und gründliche Berichte über diese Oper geliefert haben, so werde ich mich über dieselbe nur ganz kurz fassen dürfen; doch kann ich meine Verwunderung nicht unterdrücken, dass Scribe, der uns schon so oft bewiesen hat, dass er es verstehe, Opern zu schreiben, die Bearbeitung dieses an und für sich so dankbaren Stoffes so total verfehlte und ohne Noth zerrte und dehnte, wodurch er es dem wackern Halevy recht sehr erschwerte, sein

Drama mit einer so geistreichen Musik auszuschmücken, welche auch hier in den meisten Theilen sehr gut durchgeführt wurde. Zuerst muss die Benefiziantin erwähnt werden, welche nicht allein die Gesangpartie der Ginevra mit schöner und kräftiger Stimme durchführte, sondern auch im hohen Grade Feuer und tragische Kraft in der Darstellung offenbarte. Mit nicht minderer Vollendung sang Mad. Podhorsky die Ricciarda, und Herr Beck, welcher schon im „Blitz" an einen Wendepunkt seiner Kunstlaufbahn gelangt zu sein schien, zeigte hier abermals einen riesenhaften Vorschritt, den allgemeiner und verdienter Beifall anerkannte und belohnte. Auch Herr Strakaty sang den zärtlichen Vater, Cosmus von Medici, mit vieler Gemüthlichkeit. Die Herren Demmer (Fortebraccio) und Binder (Manfredi) wirkten sorgfältig mit, wenn gleich dem Letztern seine Partie nicht ganz anpassend schien, und der Erfolg des Ganzen war unzweifelhaft. Wie oft die Darsteller der Hauptrollen gerufen wurden, habe ich nachzuzählen vergessen.

Einige Tage nach der ersten Aufführung gab auch Mad. Podhorsky die „Pest von Florenz" zu ihrem Vortheile, und machte ein beinahe noch volleres Haus als Dem. Grosser; aber Herrn Emminger, welcher den Guido ebenfalls einstudirt hatte, und diesem Beispiel abermals nach wenigen Tagen folgte, gelang das Wagestück minder, und seine Benefize war überhaupt ein verhängnissvoller Abend, denn sowohl Dem. Grosser als Herr Kunz, welcher statt Herrn Binders den Manfredi gab, waren so heiser, dass das Publikum vom ersten Akt kaum die Hälfte zu hören bekam, und statt der folgenden wurden drei Akte der „Stummen von Portici" gegeben.

Auch der „schwarze Domino" ist wieder glücklich aus der Haft der Zensur gerettet worden, und hat zum Vortheil des Herrn Regisseur Ernst bei sehr vollem Hause wieder seinen Einzug auf das Prager Opernrepertoir gehalten.

In Herrn *Leithner* vom Hamburger Stadttheater, welcher auf unserer Bühne drei Gastrollen (Waldeburg in der „Unbekannten," Orovist in „Norma," und den Jäger im „Nachtlager in Granada") gab, lernten wir einen recht talentvollen Baritonsänger mit guter Stimme (besonders in den höheren Tönen) und solider Singmethode kennen, der mit seiner Stimme überdies so wohl hauszuhalten versteht, dass er stets mit derselben ausreicht und es ihm selbst bei den angreifendsten Momenten nicht an der nöthigen Energie fehlt.

In der „Unbekannten" trat Dem. *Herrmann* in der Partie der Isoletta zum ersten Male als neu engagirtes Mitglied auf, und wenn dieselbe ihr schönes Talent wie bisher pflegen und mit Ernst nach weiterer Ausbildung in der mimischen Darstellung streben wird, so kann der Direkzion zu dieser Erwerbung nur Glück gewünscht werden.

Auch der Tenorist Herr *Erl* gab bei uns drei Gastrollen, Eleazar in der „Jüdin," in dem er weniger ansprach, wie als Raoul in den „Gibellinen," und vorzüglich als Melchthal im „Tell," der ihm Gelegenheit gab, seine seltenen hohen Brusttöne geltend zu machen.

Der geniale *Breiting* eröffnete sein Gastspiel mit „Robert dem Teufel," setzte es mit dem Sever in der „Norma" und „Zampa" fort, und beschloss es endlich zu seinem Benefiz mit dem Guido in Halevy's „Pest in Florenz." Die Stimme dieses echt dramatischen Sängers besitzt zwar nicht mehr jenen jugendlichen Schmelz, womit er uns vor einer Reihe von Jahren hinriss, doch hat sie an Kraft und Fülle noch nicht verloren, und er entschädigt für jene vermisste Blüthe durch die reichen Früchte eines gediegenen Kunststudiums, und muss auf jeden Fall unter die ausgezeichnetsten Tenorsänger unserer Zeit gezählt werden.

Zum Vortheile der in den Ruhestand versetzten Mad. *Babette Allram* wurde ein grosses Quodlibet in drei Abtheilungen gegeben, welches eine ziemlich unerfreuliche Zusammenstellung darbot. Nebst einigen Lustspiel- und Possenszenen hörten wir zuvörderst die Ouverture und Introdukzion aus der Oper von Rossini: „Otello," die Hauptpartie von Herrn Demmer ohne Stimme gesungen. Die zweite Abtheilung wurde mit der Ouverture, Introdukzion und Arie aus der Oper von Bellini: „Die Puritaner" eröffnet, die aber nicht mehr ansprach, da Herr Kunz (Sir Richard) nicht sehr bei Stimme war. Auch ein paar Arien aus der „Braut von Lammermoor" und dem „Liebestrank," vorgetragen von Mad. *Podhorsky* und Herrn *Beck*, waren unzweckmässig gewählt, und die einzige interessante Gesangnummer war Rezitativ und Arie aus der Oper von Donizetti: „Belisar," worin Dem. *Grosser* die Rachearie der Antonina trefflich sang.

Von musikalischen Werken grösseren Umfanges und höherer Bedeutung hörten wir in der heurigen Konzertsaison nicht weniger als drei, nämlich zwei Oratorien und Goethe's „Faust" vom Fürsten Radziwill komponirt. Der hiesige Tonkünstlerverein gab Mendelssohn-Bartholdy's grossartigen „Paulus" im Stöger'schen Saale schon zum dritten Male (wir haben bereits bei der ersten Produkzion über denselben ausführlich berichtet) und erfreute sich wieder eines zahlreichen Publikums. Die Solopartieen waren diesmal mit den Herren *Emminger* und *Strakaty* und Dem. *Herrmann* besetzt, deren Kunstbildung sie jedoch nicht sehr für das Oratorium zu eignen scheint.

Händel's „Timotheus," worin Dem. *Grosser* und die Herren *Emminger* und *Strakaty* die Gesangpartieen übernommen hatten, wurde im Theater zum Besten der Elisabethinerinnen aufgeführt, und fand eine äusserst lebhafte Aufnahme von den zahlreich versammelten Zuhörern.

Die Erwartung auf den Radziwill'schen „Faust," welcher Wochen lang vorher in allen Coterieen besprochen wurde, war sehr gespannt, natürlich also konnten nicht alle Forderungen erfüllt werden. Da dieses Werk eines Theils von so grossem Umfange ist, dass es nicht in den gewöhnlichen Zeitraum eines Konzertes gebracht werden kann, anderntheils wegen Erkrankung der Mad. *Glaser* die beiden Lieder Gretchens ausbleiben mussten, entstanden so viele, mitunter kühne Abkürzungen, dass das „*fragmentarisch*" auf dem Anschlagzettel als sehr nothwendig anerkannt werden musste. Wir hörten also

in dieser Akademie aus dem grossartigen Werke nur folgende Stücke: *Erste Abtheilung*. Entrade, welche der Tondichter aus einem Mozart'schen Quintett entlehnt zu haben eingesteht (in der That eine wunderbare Aufrichtigkeit von einem Komponisten des 19. Jahrhunderts) — Faust's Monolog ohne Musikbegleitung — ein herrlicher Schlusschor mit Glockenbegleitung. — *Zweite Abtheilung*. Marsch und Soldatenchor und ein Theil des Spaziergangs mit melodramatischer Begleitung. — Dialog im Studirzimmer Faust's mit Mephisto, von den Geisterchören unterbrochen. — *Dritte Abtheilung*. Introdukzion. Szene in Gretchen's Zimmer mit dem Schmuckkästchen, an welche sich (ein Schritt mit Siebenmeilenstiefeln) die Szene zwischen Faust und Mephisto nach Gretchen's Verhaftung und ein Theil der Kerkerszene anschloss. Höchst unzweckmässig schien es mir und Jedem, der den Goethe'schen „Faust" kennt und liebt, dass zum Finale statt der geistlichen Musik, welche der Tondichter vorschrieb, ein Chor mit Tanzmelodie und Blechinstrumenten aus dem Spaziergang gewählt wurde. Die Rollen des beibehaltenen Textes wurden von Dilettanten gesprochen, und zwar gab Dem. *Schmiedel* das Gretchen, *Uffo Horn* den Faust, Ritter *v. Wegrother* (unter seinem Dichternamen *Kleeroth* der journalistischen Lesewelt wohl bekannt) den Mephisto, Herr *Hecht* den Wagner und Herr *Lukow* den Erdgeist. Die Chöre und das Orchester bestand aus den Mitgliedern der Sophien-Akademie, doch war das Letztere durch die Kapelle des Regiments Latour verstärkt, und der Direktor der Sophieen-Akademie hatte die Leitung des Ganzen übernommen. Das Orchester und die Sänger gingen gut zusammen, nur fügte sich das Erste den Deklamatoren nicht immer hinlänglich an, und bedeckte mitunter die Stimmen der Sprechenden. Was die Deklamatoren betrifft, so zeigten sich sowohl Uffo Horn als der Ritter v. Wegrother als junge Männer, welche ihrer Aufgabe gewachsen und solche vollkommen durchdrungen haben. An dem Ersten störte, trotz streng eingehaltener Karakteristik im Ganzen, der schöne Fehler eines zu jugendlichen Organs, und hie und da das Hinneigen zur Sentimentalität. Der Letztere hatte sich mit vieler Sorgfalt in den Karakter dämonischer Ironie hineinstudirt. Wenn man die Riesenaufgabe des Gretchens und die natürliche Befangenheit einer Dilettantin bedenkt, die zum ersten Male vor einem zahlreichen und schwierigen Publikum erscheint, so bedarf es nicht einmal der Courtoisie, welche Damen stets zu fordern haben, um sich mit der Darstellerin ganz zufrieden zu erklären. Die Riesenbassstimme des Herrn *Lukow* eignete ihn ganz zum Erdgeist. Herr *Hecht*, der wahrscheinlich nur aus Gefälligkeit den Wagner übernommen hatte, war etwas unverständlich, was vielleicht bei einem Werke von Goethe, das die meisten seiner Verehrer auswendig wissen, leichter zu verzeihen ist, als bei einem minder werthvollen Produkt.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. — „Sie sind da! sie sind wieder da, die Philomelen des schönen, gesangreichen Südens, um das Ohr zu bestechen durch süss schmeichelnde Melodieen, die Sinne zu umgarnen durch des Vortrags Kunstvollendung, sogar den teutschen, so gerne grübelnden Verstand wenigstens zeitweilig in Fesseln zu schlagen."

Das Programm hatte bereits in der Zusammenstellung der diesjährigen Gesellschaft Namen von vorzüglichem Rufe avisirt; als erste Sängerinnen: *Eugenia Tadolini*, *Sofia Schoberlechner dell' Occa*, *Erminia Frezzolini* (seit Kurzem verehelichte *Poggi*), *Luigia Abbadia* und *Marianna Shaw*; dann die Tenore: *Donzelli*, *Moriani* und *Castellan*; die Bässe und Baritonisten: *Badiali*, *Ferlotti*, *Filippo* und *Domenico Coletti*, *Lovato* nebst dem Komiker *Frezzolini*; wozu noch zur Ergänzung die Frauen *Rosetti*, *Hoffmann*, *Korn*, *Nottes*, *Soliska* und *Berndes*, so wie die Herren *Pfister*, *Hölzel*, *Weinkopf*, *Gehrer*, *Haller*, *Fernau* und *Reinhold* in Nebenrollen verwendet wurden. Kleine Unpässlichkeiten — Nachwehen der sehr beschleunigten, in noch ziemlich rauher Jahreszeit doppelt beschwerlichen Hierherreise — verhinderten die projektirte Stagioneröffnung mit einem neuen Tonwerke. Als dessen Surrogat fiel die Wahl auf Rossini's „Otello," welcher, obschon seit einem Viertel-Säkulum vielleicht über alle Bühnen beider Hemisphären geschritten, immer noch die erprobte Anziehungskraft nicht eingebüsst hat. Donzelli, der schon vor zwei Dezennien bewunderte Heros, erscheint auch jetzt, wie damals, ein blendend leuchtendes Glanzgestirn; der sonst unabwendbare Einfluss hingeschwundener Jahre scheiterte an diesem riesigen Metallorgan; die Kunstausbildung nur ist fortgeschritten, steht auf einer überraschend erhöhteren Rangstufe und offenbaret sich vorzugsweise in der musterhaften, zur Klassizität gestempelten deklamatorischen Rezitazion. Dass dieser Herzen erobernde Meisterdarsteller auch in allen folgenden Kunstgebilden die vollständigsten Triumphe feierte, gestaltete sich unbedingt als Akt strenger Gerechtigkeit. — Signora Tadolini, wenn gleich deren Naturgabe mehr zum heiteren, launig jovialen Fache sich hinneigt, leistete demungeachtet als Desdemona wahrhaft Ausgezeichnetes, selbst unbeschadet der Vergleichung mit so mancher hochberühmten Vorgängerin. Jago erhält durch den trefflichen Badiali ein eigenthümliches Interesse; Castellan sang den Rodrigo; der wackere Ferlotti den Elmiro; Ersterer, im Besitz einer hohen, jugendlich frischen, klangreichen Tenorstimme; Letztgenannter ein sonorer, tüchtig geschulter Bassist; Beide, nebst den Vorerwähnten, so wie das ganze Ensemble, erfreuten sich der eklatantesten Würdigung. — Die nächste neue Vorstellung war Mercadante's tragisches Melodrama: Il Bravo. — Auch diese Komposizion leidet an den stabilen Gebrechen der modernen Geschmacksschule, welcher jeder für Italien schreibende Maesto nothgedrungen fröhnen muss, wenn er anders nicht freiwillig auf rege Theilnahme des grossen Theaterpublikums verzichten will. Unter jener Spreu aber finden sich dennoch mitunter auch geistreiche Karakterzüge, glückliche Inspirazionen, poetische Funken und echt dramatische Schönheiten, welche Achtung für den Schöpfer gebieten und Bürgschaft leisten, dass

reiche Fundgruben des Besseren in ihm vorhanden, und er wohl allerdings zu höherem Aufschwunge bevorrechtet wäre, wenn sein Ideenflug nicht häufig von der Zwangsjacke des formellen Schlendrians gehemmt, oder vielmehr des freien Willens gänzlich beraubt würde. Ein schlagender Beweis liegt aber darin, dass bei der ersten Bekanntschaft gerade dies Abweichen vom herkömmlich stereotypen Zuschnitt fremdartig oppugnirte, und nicht augenblicklich, wie gewohntermaassen bei oberflächlichen Konzepzionen, zu vollständig klarer Eingänglichkeit gelangen liess; hingegen mehrte sich mit jeder Wiederholung auch Beifall und Antheil; das Ganze gewann zusehends an bleibendem Werth und schwang sich zuletzt, die andern Rivalen weit überragend, zum favorisirten Liebling empor. — Donzelli, in der Titelrolle, stand wieder riesig, fast unerreichbar da; bedarf es wohl mehr zur Bestätigung, als die Thatsache: dass er in vielen Rezitativperioden blos nur durch die hinreissende Gewalt des Ausdrucks Alles enthusiasmirte? Solch grossartiger Vortrag besitzt die Macht, das Geringfügigste zu veredeln und selbst der farblosesten Phrase den Stempel tiefeindringender Bedeutsamkeit aufzudrücken. Der sekundäre Part der Violetta erhielt in den Händen einer Tadolini ein entscheidendes Uebergewicht; nur die Schoberlechner, vor wenig Jahren noch beinahe vergöttert, vermochte, während auch Castellan und Ferlotti ihr schönes Talent geltend machten, nicht durchzugreifen und scheint den Zenith einer allzukurzen Glanzepoche leider schon überlebt zu haben. Kaum halb noch hergestellt von einem bedenklichen Unwohlsein, musste sie, durch Kontraktverpflichtung gezwungen, im sichtbar geschwächten Zustand die Bühne betreten, und, obschon der siegreiche Zauber einer trefflich durchgebildeten Kunstmethode in einzelnen Momenten zur Bewunderung hinriss, so gelangte die Aermste dennoch die ganze Saison über niemals zum unbeschränkten Besitz der gesammten Stimmmittel, und die Besorgniss eines drohenden Verlustes, das Untersinken eines Sternes erster Grösse, scheint nicht grundlos. —

Donizetti's stets aufgewärmte „Lucrezia Borgia" durfte zur Vervollständigung des Repertoir's auch diesmal keineswegs fehlen. Ergötze sich daran, wem nach einem solchen Sängertournier auf Kosten ästhetischer Schönheit und Wahrheit gelüstet! Signora Frezzolini-Poggi hat, wie verlautet, als Protagonista auf mehreren Bühnen Italiens Furore gemacht. Staunen erregt auch in der That jene stupende Kehlenvolubilität, womit sie eine Unzahl der abnormsten, oft auf die Spitze gestellten Schwierigkeiten überwindet, ohne jedoch zur kolossalen Tragik einer Unger sich emporschwingen zu können. — Moriani dürfte als Gennaro wohl schwerlich seines Gleichen finden. Jeder Ton athmet das reinste Gefühl; jede Note erhält ihre bezeichnende Nüançe, und Alles geht glatt abgerundet hervor, dass auch der kleinste Wunsch kaum unerfüllt bleibt; — es wäre denn vielleicht einzig nur eine etwas mässigere Oekonomie in Anwendung des Falsettregisters. — Filippo Coletti sang den Herzog von Ferrara zur allgemeinen Zufriedenheit; obgleich unverkennbar noch nicht allzulange auf den heissen Bretern eingebürgert, weiss er doch anständig sich zu benehmen und wirksam sein volltönend kräftiges Organ zu gebrauchen. Mistress Shaw übernahm den Mannspart des Orsini. Die Mailänder liessen der kunstgerechten Sängerin volle Gerechtigkeit widerfahren, schalten aber die Mime eine kalte Brittin, und wahrscheinlich nicht mit Unrecht; auch wir vermissten, besonders im berüchtigten Trinkliede, die noch lebhaft uns vorschwebende Libertinage der feurigen Marietta Brambilla. — Auf jenen giftmischenden weiblichen Unhold folgte, als ebenbürtiges Pendant, die larmoyante „Lucia di Lammermoor," wenn auch Donizetti, der Bonvivant, blutwenig darin sich kümmert um der Liebenden Jammergestöhn, — anhänglich treu den eingesogenen Grundsätzen sich gehen lässt in bequemer Nonchalance, seine Sänger abfüttert mit Rouladen, Fiorituren u. s. w. und für solche freigebige Aussaat stürmischen Jubelbeifall einerntet. Erreicht doch der politische Diplomat auf diesem strategisch-sicheren Wege den allerwünschenswerthesten Doppelzweck: der Held des Tages zu heissen und — seinen Säckel zu füllen; indess Märtyrer der wahren Kunst am Hungertuche nagen. — Wir sahen die Frezzolini auch vorigen Jahres in dieser ihrer Force-Rolle; doch spiegelt sich jene Leistung, mit der gegenwärtigen verglichen, nur wie ein schwach konturirter Schattenriss, da sie jetzt, im Bravourstyl, durch rapide, vollkommen gesicherte Agilität, auf einer fast Schwindel erregenden Kulminazionshöhe steht. — Wie Moriani den Edgardo auffasst und nach den divergirendsten Tinten abschattirt, lässt schwer mit Worten sich beschreiben; wer selbst von ihm hört die Gradazionsstelle des zweiten Aktschlusses: „Ti disperda," oder seine Kabalette im letzten Finale: „Tu, che a Dio spiegasti l'ali," würde besiegt und überwunden sich bekennen; — ja, ein geschworner Widersacher des welschen Klingklangs müsste seinem Glauben abtrünnig und zum Proselyten bekehrt werden. — Badiali sang den Lord Enrico Asthon gleichfalls mit herrlichem Erfolge, und war der dritte im schönen Bunde. — Wo also eminente Kräfte sich konzentriren, da kann auch die vollendete Täuschung nicht fehlen, und schnöde böhmische Glassteine funkeln wie unschätzbare Diamanten. — Längst entwöhnt, bei derlei musikalischen Schattenbildern über Schein und Wahrheit erst noch nachzudenken, ermüdete man nimmer, die Hände sich wund zu klatschen und sich heiser zu rufen mit endlosen da Capo's, besonders wenn gewisse Leckerbissen an die Reihe kamen, z. B. die Arie: „Regnava nel silenzio," — die Duetten: „Sulla tomba," — „La speme," — „Il dolce suono," — oder die beiden, auf drastischen Effekt gemünzten Chorgesänge: „Come vinti," — und „La misera se ne muore" u. m. a. — Die nächste Neuigkeit aus desselben Polygraphen Fabrik war Fausta; abermals so ein grässliches, das sittliche Gefühl anwiderndes Sujet; allgemeines Missfallen sprach darüber sich aus, welches sogar bis auf das Notenkompositum sich extendirte, da der Signor Cavaliere hier einen totalen Defekt an gefällig eingänglichen Motiven verspüren liess, wohl gar eine ernstere Maske vorzunehmen sich abmühte, dabei jedoch kalt, frostig und

langweilig wurde. Von dem bunten Tongemengsel der karikirten Ouverture an gerechnet, kam im Verfolg auch nicht eine Nummer zum Vorschein, welche, gleichviel ob eigenes oder fremdes Plagiat, doch wenigstens durch Frische der Rhythmen und lebendiges Kolorit zu effektuiren vermochte. Was auch Filippo Coletti, Kaiser Konstantin, Donzelli, dessen Sohn Crispo, und Tadolini, die unnatürliche, moralisch entartete Stiefmutter, mit dem Gesammtaufwand des überreichen Kunstvermögens beinahe verschwendend hinopferten, ward dankbar zwar anerkannt, ohne jedoch des verkrüppelten Popanzes schwindsüchtiges Leben fristen zu können; und die Regie handelte am klügsten, diesen verlorenen Posten ungesäumt durch einen bewährten Ersatzmann ablösen zu lassen. L'Elisir d'amore, das leichtfertig schäkernde Drama giocoso, hat immerdar, in jeglicher Gestalt, die Feuer- und Wasserprobe bestanden, ist zudem ein Paradegaul der Tadolini, welche uns diesmal als Superplus am Schlusse auch noch mit einem pikanten Walzer regalirte, — so wie Frezzolini's, der auf seinen Charlatan Dulcamara so zu sagen ein ausschliessend privilegirtes Monopol besitzt. Da nun auch Castellan den prosaisch täppischen Nemorino ganz allerliebst sang, Badiali der subordinirten Partie des Sergeanten Belcore ein bisher ungekanntes Interesse verlieh, — was Wunder, dass man ganz köstlich sich amüsirte und erwartungsvoll dem angekündigten Seitenstück entgegensah, nämlich der für Paris komponirten komischen Operette: La figlia del Regimento? Es ergab sich jedoch das Widerspiel, ein dissonirender Inganno, — das geträumte Vergnügen wurde durch zischende Backen verblasen, und die antizipirte Rechnung war ohne den Wirth gemacht. Schon die französischen Dichtercompagnons verschütteten das Kind sammt dem Bade; in dieser einförmigen, witzarmen Handlung findet sich auch nicht die allerfernste Spur irgend eines echt komischen Elementes, und Donizetti, wenn er obendrein noch von seiner trillernden Schnörkelmanier sich lossagen will, ist wahrlich nicht der Mann, um einen trockenen Stoff durch prägnanten Humor geniessbar zu machen. Trommeln und Pfeifen, die militärischen Nothanker, lärmen wohl, aber damit ist es auch alle, — doch bei Weitem nicht abgethan; und die in homöopathischen Porzionen gespendeten Beifallszeichen waren blos den Sängern zugedacht. Nur der Buffo Frezzolini lieferte ein wirkliches, selbständig abgeschlossenes Karakterbild; die Abbadia hingegen und Castellan machten wohl ihre lieblichen Naturgaben, so wie die Vorzüge einer kunstgeregelten Schule geltend, zeigten sich aber im Spiele etwas gar zu unbeholfen, und solches ist doch, wie man weiss, bei einer Vaudeville-artigen Form und Anlage, keine Nebensache, vielmehr unerlässliches Hauptpostulat.

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich beider Sizilien.

Nachträglich zum vorigen Berichte wird hier erwähnt die im Neapolitaner Theater Fondo im März mit einem doppelten Fiasco gegebene Operette: *Oh che imbroglio!* (O welch ein Gewirr!) Buch und Musik vom neuen Maestro *Tauro*. Der Titel sagt Alles. — Einen ähnlichen doppelten Fiasco machte im März eine andere Operette zu Palermo, von Madamigella *Mizerot*; sie wurde blos zwei Mal gegeben.

Neapel. Das heurige Theatraljahr der beiden königl. Theater begann mit dem 30. Mai, als dem Namenstage des Königs, und endigt mit der Faste. Engagirt wurden: Prime Donne assolute: Antonia Ranieri-Marini, Emilia Hallez; Prime Donne contralto: Elisa Buccini, Maria Taglioni; Prime Donne: Carlotta Gruiz, Matilde Bondini. — Primi Tenori di cartello: Giovanni Basadonna, Gaetano Fraschini (bis Ende November); Primi Tenori: Enrico Danielli, Michele Memmi. — Primo Basso cantante assoluto: Filippo Colini; Primi Bassi: Pietro Giani, Marco Arati. — Maestri Direttori: Giacomo Cordella, Giuseppe Lillo. Zwei neue Opern werden komponirt, davon eine von Mercadante; sodann zwei für Neapel neue aufgeführt: Oberto von Verdi und Rolla von Mabellini.

(Teatro S. Carlo.) Auch hier hat Verdi's Oper: Oberto, Conte di S. Bonifazio kein Glück gemacht; die Ranieri gefiel so so. Aber der Giuramento mit der Hallez, der Buccini, Basadonna und Colini fand vielen Beifall.

(Teatro Fondo.) Die neue Oper *Rolla*, vom Maestro *Sarmiento*, fand theilweise gute Aufnahme, besonders ein Duett zwischen der Gruiz und Fraschini und ein Chor. Sonst wurden auf beiden königlichen Theatern noch wiederholt: Donizetti's Belisario und Ajo nell' imbarazzo, Bellini's Capuleti und Beatrice und einige andere.

(Teatro Nuovo.) Mercadante's Schwägerin Gambaro debütirte in dessen Gabriella di Vergy mit keinem sonderlichen Erfolge; ihre Stimme und Spiel behagten gar nicht. Sein von ihm selbst in die Szene gesetzter Bravo gefiel erst in der Folge; die David, als Violetta, am Meisten; die Gambaro machte die Teodora und Furlani den Bravo. Bereits im April fand sein Giuramento mit der David, der Gualdi-Zangberi, dem Tenor Furlani und Bassisten Lodi starken Applaus, in der Folge die für dies Theater neue Operette: Figlia del Reggimento von Donizetti. Wiederholt wurden: Puritani, Cenerentola, Barbiere, Marito disperato u. s. w.

Der einst rühmlich bekannte Tenor *Giovanni David*, Vater der obbenannten *Giuseppina*, hat hier eine Singschule errichtet.

Berichtigung. In No. 3, S. 70, Z. 7 von unten, wo es heisst: „worin die Pixis Meister ist," lese man Pacini anstatt Pixis.

Messina. Eine junge französische Prima Donna, Namens De Varny, gefällt hier ungemein in der Beatrice di Tenda und Lucrezia Borgia. Sie ist schön und hat eine schöne umfangreiche Stimme. Die Prima Donna Sonderegger hat für dies Theater mit vortheilhaften Bedingungen ein neues Engagement gemacht.

Kirchenstaat.

Ancona. Nach dem ursprünglichen Fall zu Venedig der Maria di Rudenz von Donizetti, nachdem man sie längst unter den Abgeschiedenen glaubte, an sie nicht mehr dachte, und von ihr nicht mehr sprach, zog sie Impresario Lanari auf gutes Glück aus dem Grabe, weil er wahrscheinlich keine kleine Summe für sie bezahlt, gab sie anfänglich in Toskana, wo sie wenig Behagen erregte, dann anderwärts mit einem Crescendo-Behagen, das nun bis zum Fortissimo gesteigert, zum Furore, Enthusiasmus und zur musikalischen Verrücktheit, deren Symptome in der heutigen Oper so oft sich äussern, anwuchs. Die Maria di Rudenz wird bereits auf mehreren Theatern in und ausser Italien gegeben, und kann gar zuletzt eben so viel Lärm machen, als die unsterblichen Opern Norma, Chiara di Rosenberg, Nina, Tancredi u. s. w. Hier in Ancona hat sie in der That Enthusiasmus erregt, desgleichen ihr Bruder Belisario (bekanntlich ebenfalls von Donizetti), ditto: Elena da Feltre von Mercadante, worin fast jedes Stück beklatscht wurde! Damit aber die Leser ja nicht glauben, dass die Ankonitaner ebenfalls verrückt sind, dient zur Nachricht, dass in diesen Opern die vortreffliche Streponi und Meister Ronconi (Giorgio) sangen, das will sehr viel sagen; aber auch der vorwärts gehende Tenor Roppa wirkte sehr gut zum Ganzen mit, und dies Sängerganze erregte also benannte Aufnahme. Dass Herr Roppa wirklich vorwärts geht, beweist der Umstand, dass ihn Lanari, der erfahrene Papa aller Impresarj, auf andere drei Jahre, man sagt für 80,000 Franken, engagirt hat.

Forli. Eine gar nicht üble Gesellschaft: die beiden Brambilla (Teresa und Annetta, Schwestern der rühmlich bekannten Marietta), Tenor Montresor und Bassist Rinaldini gaben hier Donizetti's Belisario und Bellini's Beatrice di Tenda mit gutem Erfolge. Die Teresa als Antonina und Beatrice, Rinaldini als Belisario und Filippo waren insbesondere allerliebst. In der Benefizvorstellung der Erstern waren die so eben aus Ancona hier durchpassirenden beiden Künstler Streponi und Ronconi zugegen. Als Beifallszeichen warf die Streponi ihren eigenen Blumenkranz vom Kopfe auf die Bühne, worauf es aus allen Logen Blumenkränze, Gedichte und Bildnisse regnete.

Faenza. Donizetti's Maria di Rudenz, von den aus Ancona angekommenen drei Heroen Streponi, Ronconi, Roppa vorgetragen, erregte Fanatismus (s. Ancona). In Mercadante's Elena da Feltre gefielen kaum einige Stücke, aber Bellini's grandiose Beatrice di Tenda machte einen grandiosen Furore.

Ravenna. Mit dem 1. Mai und Donizetti's Parisina begann die Frühlingsstagione. Die Colleoni und Bassist Santi wurden zwar oft beklatscht, aber Tenor Zoboli unpässlich, nicht bei Stimme, machte das Ganze verdriesslich. Wegen Krankheit des Letztern wurde in der zweiten Vorstellung das Theater geschlossen. Der Impresario Tinti reiste schnell nach Mailand, und engagirte daselbst den aus Portugal zurückgekehrten Tenor Ettore Caggiati (er sang zu Lissabon, Oporto, auf mehreren Theatern Spaniens und ist jetzt neu für Italien); diesen ersetzte Zoboli und machte Furore. Im Ganzen ist er ein leidlicher Sänger, hat eine hübsche, ziemlich geläufige Stimme, und nimmt das $\bar{a}$ mit der Brust. Als auch Herr Santi unpässlich wurde, ersetzte ihn der Bassist Meini in der Rolle des Azzo. Am 10. Juni gab man Lucrezia Borgia unter dem Titel: Giovanna I. di Napoli, mit der Colleoni, der Santolini, Caggiati und dem hergestellten Santi, mit vielem Sukzess.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 13. August früh 7½ Uhr starb zu Hamburg der als Violoncellist und Komponist allgemein verehrte und geschätzte *Bernhard Romberg*, im 73. Lebensjahre. Einen ausführlichen Nekrolog und Bericht über sein Wirken werden wir in einem der nächsten Blätter dieser Zeitung bringen.

Paris. Der durch seine literarischen Arbeiten im Gebiete der Tonkunst rühmlichst bekannte Herr *August Gathy*, welcher hier längere Zeit sein Domizil aufgeschlagen hatte, verliess unsere Stadt auf einige Monate, um, einem ehrenvollen Rufe nach Hamburg folgend, daselbst als Sekretär beim dritten Norddeutschen Musikfeste thätig zu sein. Während des Herrn Gathy Abwesenheit von hier sind ihm neuerdings Beweise der Anerkennung seiner Bestrebungen zu Theil geworden, indem der Pesther und Ofener Musikverein demselben ein Belobungsschreiben hat zustellen lassen, und der Pressburger Kirchen-Musikverein „zum heiligen Martin" Herrn Gathy zum Ehrenmitgliede ernannt hat. Wir glaubten, den zahlreichen Freunden und Bekannten des Herrn Gathy diese Mittheilung nicht vorenthalten zu dürfen, die von Neuem bethätigt, wie sehr derselbe bemüht ist, in seinem Berufe rastlos fortzuschreiten.

Der Morning Herald berichtet über ein neues musikalisches Instrument, *die Felsenharmonika* genannt, mit welchem am 12. Juni in der Royal Musical Library zu London Versuche angestellt wurden. Das sogenannte Instrument besteht aus einer Reihe nach der Tonleiter geordneter Basaltstücke, wie sie in den Steinbrüchen von Cumberland gefunden werden, von 4 Zoll Länge und entsprechender Breite und Dicke bis zu 4 Fuss Länge. Diese Steine werden mit hölzernen Klöppeln geschlagen, haben einen Umfang von 5½ Oktaven und ihre Töne sollen an Fülle und Wohllaut die des Pianoforte übertreffen. Der Erfinder ist ein Steinmetz Namens Richardson, der bei seinen Arbeiten in den Cumberlandischen Bergen dem Basalt dieses Geheimniss ablauschte, nach vielen Versuchen mit seinem Instrumente zu Stande kam und seine Knaben im Spielen desselben einübte.

Der bekannte italienische Tenorist *Napoleone Moriani*, welcher jetzt mit der *Unger* in Dresden Gastrollen gibt, ist zum kaiserl. königl. österreichischen Kammersänger ernannt worden.

Rubini will sich nach Beendigung der jetzigen Londoner Opernsaison von der Bühne zurückziehen, vorher aber noch eine grosse Kunstreise durch die bedeutendsten Städte Europa's unternehmen. Vom König der Franzosen ist er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Am 17. Juni wurde *August Bergt's* Geburtstag in der Petrikirche zu Bautzen durch eine Gedächtnissfeier dieses würdigen Tonkünstlers feierlich begangen. Sämmtliche Musikkräfte der Stadt, einschliesslich das dortige Militärmusikchor, wirkten mit; Herr Organist Hering (Bergt's Amtsnachfolger) dirigirte. Unter den aufgeführten Kompositionen Bergt's nahm den ersten Platz das Oratorium *Pauli Bekehrung* ein, welches jetzt zum zweiten Male dort aufgeführt wurde und den lebhaftesten Eindruck hervorbrachte. Man wünschte, dass Bergt's übrige grössere, zum Theil noch unaufgeführten Tonwerke auf ähnliche Weise von Zeit zu Zeit öffentlich zu Gehör gebracht werden möchten.

Auch auf nordamerikanischem Boden findet teutsche Tonkunst immer mehr Eingang. In Neu-Orleans hat sich im Dezember vorigen Jahres ein teutscher Gesang- und Musikverein gebildet, der vorzugsweise vaterländische Werke zur Aufführung bringt. Vor Kurzem gab er zu wohlthätigem Zwecke zwei überaus zahlreich besuchte Konzerte, deren letztes über 4000 Dollars eingebracht haben soll. Vorzüglich K. M. v. Weber's und Lindpaintner's Werke sprachen darin die Zuhörer an. Die kleineren humoristischen teutschen Lieder finden bei dem nordamerikanischen Publikum besondern Beifall.

Ende April d. J. starb zu Köln *Bernhard Joseph Maurer*, der Nestor der rheinischen Kunstwelt, geboren zu Köln 1757. Von dem Stande eines Rechtsanwaltes ging er ganz zu der von Kindheit geliebten und geübten Tonkunst über und wirkte in verschiedenen Städten am Rhein (u. a. auch in Bonn) als Tonsetzer, Dirigent, Virtuos (auf dem Violoncell). Nach dem Befreiungskriege war er in seiner Vaterstadt besonders als Lehrer thätig, leitete den Musikunterricht am städtischen Gymnasium, wirkte an Kirche und Theater, und nahm an der Begründung und Einrichtung der rheinischen Musikfeste den lebhaftesten, einflussreichsten Antheil. Geschrieben hat er Sinfonieen, Quartetten, verschiedene Stücke für das Violoncell, Lieder, Messen, ein Requiem, Liederspiele, Kantaten u. s. w., hat jedoch diese seine zahlreichen Werke nicht gesammelt. Zu seinen Schülern gehören u. A. Bernhard Klein, Bernhard Breuer (sein Enkel), von Zuccalmaglio. Der rüstige, kräftige Greis starb, 84 Jahr alt, am Schlagflusse. Bei seiner Todtenfeier in der Kirche zu St. Peter wurde Mozart's Requiem aufgeführt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. № 34. 1841.

Für Männerstimmen.

Der hundertste Psalm für vier Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel, in Musik gesetzt von *Heinr. Enckhausen*. 50s Werk. Hannover, bei Adolph Nagel. Pr. 1 Thlr.

Das Werk ist in Partitur mit Orgelbegleitung ohne Blasinstrumente, und in ausgesetzten Singstimmen deutlich, wenn auch in etwas kleinköpfigen Noten gedruckt. Die harmonische und periodologische Führung ist gewandt und sicher, die Erfindung ungesucht, ohne auf besondere Originalität hervorstechend Rücksicht zu nehmen, dabei jedoch frisch und ansprechend. Die Wiederholungen der Texteswörte sind in solcher Satzweise in der Ordnung, doch dürften sie nicht Wenigen zuweilen etwas zu breit wiederholt erscheinen, obgleich die einzelnen Sätze, in Hinsicht auf die musikalische Struktur allein, keineswegs zu gedehnt klingen. Es wären also diese öfteren Wortwiederholungen nur zu vermeiden gewesen, wenn gleich in der Anlage mehr Text, so weit er einen und denselben Grad der Empfindung ausdrückt, zu einem Tonsatze gezogen worden wäre. Der Bau des Ganzen ist folgender: Ein Andante maestoso, 4/4, A dur, nur mit drei einfachen Takten der Orgel gut eingeleitet, die sogleich vom Männerchor ohne Begleitung wirksam wiederholt und mit dem Fortgange geschickt verbunden werden, spricht nur die Worte aus: „Jauchzet dem Herrn alle Welt.“ Der Gesang selbst ist würdig und lebhaft. Nach einer Fermate auf E dur tritt All. ma non troppo, gleichfalls in A dur und im 4/4, ein, welches zu einem reichern Textinhalt auch länger ausgeführt und imitatorisch geschickt verwebt worden ist. Der Gesang schliesst kräftig auf einer Fermate in H dur, worauf ein vierstimmiger Sologesang in E dur, Andantino, 3/4, folgt in freudiger und freundlicher Art. Der Schlusschor, All. con moto, gibt zu den Worten: „Denn der Herr ist freundlich“ u. s. w. eine Fuge, die, auf ein gewöhnliches Thema gebaut, in seiner ersten Vierstimmigkeit nach der Ordnung gut ausgeführt worden ist. Der fernere Ausbau nimmt einen Theil des Themas und bearbeitet ihn in imitatorischen Verknüpfungen, die in schlicht harmonischen Akkorden sich verlieren und ein kräftiges Ende geben. Die Sänger werden es nicht schwer finden, und den Hörern wird es gefallen.

---

1) *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor*, komponirt von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*. Op. 50. Preis 2 Thlr.

2) *Ersatz für Unbestand*, Gedicht von *Fr. Rückert*, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen von Demselben. Preis 12 Ggr. Beides bei Fr. Kistner in Leipzig.

Wenn wir die den beiden Liedertafeln zu Leipzig gewidmeten Gesänge namentlich aufgeführt haben werden: 1) „Setze mir nicht, du Grobian, den Krug so derb vor die Nase“; 2) der Jäger Abschied: „Wer hat dich, du schöner Wald“; 3) Sommerlied: „Wie Feld und Au so blinkend im Thau“; 4) Wasserfahrt: „Am fernen Horizonte erscheint ein Nebelbild“; 5) Liebe und Wein: „Was quälte dir dein armes Herz?“; 6) Wanderlied: „Vom Grund bis zu den Gipfeln“ u. s. w., so werden sie den Meisten gewiss schon bekannt sein. Nicht allein hier werden sie sehr häufig und immer mit lebhaftem Vergnügen gesungen, sondern auch anderwärts. Wir bringen daher für Viele nichts Neues mehr mit unserer Anzeige, die wir jedoch auch nicht früher zu geben im Stande waren, weil wir die Partitur mit dem Stimmenabdruck erst vor Kurzem in die Hände bekamen. Immer aber gibt es unter der Menge von Liedertafeln und andern Männervereinen eine nicht zu geringe Zahl, die auch sogar die Erzeugnisse eines so gefeierten Namens, wie Mendelssohn, oft lange genug übersieht. Diese nun machen wir hiermit auf beide Hefte aufmerksam. Gesänge und Lieder, die sie enthalten, gehören zu den vorzüglichsten unter den derartigen Komposizionen des gefeierten Komponisten. Mehr wird es hoffentlich nicht brauchen, um sie auch unter denen verbreiten zu helfen, die sich bis jetzt dieser Hefte noch nicht bedienten. Dazu sind beide Ausgaben so schön gedruckt, als man es von dieser und überhaupt von unsern rühmlich anerkannten Verlagshandlungen gewohnt ist.

Chorgesänge und Quartette für frohe Liedertäfler von *C. G. Reissiger*. Heft 2. Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Das erste Heft dieser Sammlung fängt mit dem vielgesungenen, und im Gesange verschiedentlich umgeworfenen „Blücher am Rhein“ an; das neue Heft mit „So so!“ aus Geisheims Gedichten, was gewiss nicht leicht umgeworfen wird; es ist ein einfacher Gesang und kommt gar kein so halsbrechender Uebergang wie im Blücher

darin vor, wäre auch für diesen doch gar zu leeren Text der Gewöhnlichkeit wahre Verschwendung. Die vierte Strophe, die auch mit Recht besonders komponirt wurde, bringt fast überraschend eine so gesunde, kernhafte Mahnung, dass sie wohl treffen muss. Sie ist auch recht wirksam komponirt, so dass mitten im tändelnden Spiel ein freundlich aufregender Ernst im Innern sich geltend macht. Diesen hätte der Komponist respektiren, gewiss nicht durch die vielen Wiederholungen des „So so!" wieder in's Scherzhafte ziehen sollen. Wir geben deshalb Jedem zu bedenken, ob es nicht wohlgethan wäre, den ganzen Schluss auf der vierten Seite der Partitur wegzulassen und vom dritten Takte dieser Seite an so zu schliessen:

so! so so!

No. 2. Glaube! von Spitta, ein religiöser, im Solo- und Chorgesang schön wechselnder Erbauungssatz, der ernsteren Vereinen bald lieb werden wird. No. 3 setzt Geisheim's Spässe in „Unser Bruder Malcher" fort, und wo sich ein solcher Malcher, keine zu grosse Seltenheit, findet, da wird der Schwank gute Dienste thun. Die beiden ersten Strophen wären aber gerade genug; die beiden letzten sind etwas derb. No. 4. Frühlingsnacht, von H. Kriete, eins von den Gedichten, die erst durch den Ton Wirksamkeit erlangen. Die Melodie ist einfach und lebhaft.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen mit willkührlicher Pianoforte-Begleitung, komponirt von *Th. Täglichsbeck*. 18s Werk. Hof und Wunsiedel, bei G. A. Grau. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

1) Auf der Wanderung, von Hoffmann v. Fallersleben, ein gutes teutsches Lied. Melodie und Harmonie durch die fast zu gewöhnlich gewordene Folge von C- und E dur geführt. 2) Neujahrslied, von Hoffmann v. Fallersleben, ein frisches Lied. 3) Das Lied desselben Dichters über den Spruch: „Und irre die Spielleute nicht" (Jes. Sir. 32, 5) könnte in der Komposizion humoristischer sein. 4) Die Echo, sonderbar schäferlich im Gedicht, in der Komposizion sehr hübsch angelegt, besonders der Stimmenverschmelzung wegen, die aber durchgeführter gehalten und ohne viele Textwiederholung einfacher gesungen zu wünschen wäre. 5) Der Frohsinn, recht munter, wie sich's gebührt; man verdenkt ihm auch die Wiederholungen nicht; dem Flüchtigen stehen sie besser. Bisher waren alle Nummern etwas ausgedehnte Lieder: in No. 6 folgt ein Gesang durchkomponirt auf ein altes verliebtes Reimspiel, genannt „Nachtmusikanten," das possierlich genug in Töne gebracht worden ist, die mitunter getroffen sein wollen. Die Begleitung ist durchaus nur zur Einübung dieser Sätze beigefügt; sie bringt nichts als die Töne des Gesanges. Der Druck ist gut und die ganze Sammlung der Brandenburger Liedertafel gewidmet. Die übrigen mögen sie versuchen, denn gerade in den Liedertafeln sind die Geschmäcke noch verschiedenartiger, als in den übrigen Singzirkeln zusammen.

Zwölf Soldaten-Lieder von Pulvermacher für vier Männerstimmen gesetzt von *G. Börner*. Breslau, bei Carl Cranz. Preis der Partitur und Stimmen: 1 Thlr. 10 Sgr.

Wir finden in dieser dem Prinzen von Preussen gewidmeten Sammlung Reiter-, Artillerie-, Infanterie-, Jäger-, Husaren- und Gardelieder, meist ohne Begleitung, oder mit einigen Instrumenten, z. B. das Infanterielied No. 4 mit zwei Flöten und Trommeln, die Jägerlieder mit Hörnern und Bassinstrumenten. Die Melodieen sind natürlich, die Harmonisirung kunstlos gemischt und klingend, die Texte voller Muth, Vaterlandsliebe und gemässigter Volksthümlichkeit, die zuweilen kräftiger sein könnte, doch nie in's Hochtrabende fällt. Viele mögen Anklang gewinnen.

W. A. Mozart

Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras (Partitur). Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Prix ord. à 1 Thlr.

Wir sind dieser für das Studium der Kunstjünger und für die Freude der Meister und aller gebildeten Musiklieber überaus wichtigen Sammlung der Mozart'schen Opernpartituren Schritt für Schritt gefolgt und hätten nun bei Angabe der beiden letzten Ouverturen, nämlich zur *Zauberflöte* und zur Oper *Titus*, kaum noch etwas hinzuzufügen, da der Inhalt allgemein bekannt und die Sorgfalt der äussern Ausstattung dieselbe geblieben ist, wenn wir nicht zu berichten hätten, dass zum Besten der Besitzer der ganzen Sammlung dieser sieben Meisterouverturen ein schöner Allgemeintitel und das Facsimile eines Kanons von Mozart für den Tenoristen Peierl, der, das Blatt umgewendet, einen Spottkanon enthält (aus der Autographensammlung des Dr. Gassner in Giessen), auf dessen Rückseite die handschriftliche russische Hymne von Al. Lvoff steht, zugegeben worden ist. Jedes Wort mehr wäre Ueberfluss; die Sammlung empfiehlt sich selbst und wird sich halten.

Ferner ist in derselben Verlagshandlung erschienen: *Ouverture zu F. Halevy's komischer Oper „Le Guittarero."* Preis $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Die Ouverture ist in Auflegestimmen für das Orchester deutlich und mit so grossen, schwarzen Noten gedruckt, wie es wünschenswerth ist. Zu niedliche Notenköpfe, so hübsch sie sich auch ansehen, sollte man in Auflegestimmen überall meiden; sie sind den Spielern lästig und veranlassen nicht selten eine mangelhafte Aufführung. Wir können zwar nach bloser Ansicht der Orchesterstimmen kein Urtheil über das Werk abgeben, da wir die Oper selbst genauer kennen zu lernen noch

keine Gelegenheit hatten; es wird aber gerade jetzt, wo man an Musikeinrichtung für den nächsten Winter zu denken anfängt, nicht wenigen Konzertvorstehern und Musikdirektoren schon die blose Anzeige zur rechten Zeit kommen. Man braucht Neues zu dem Alten. Es wäre ein Unrecht, wenn man aus Liebe zu dem Alten die Erscheinungen der Zeit vernachlässigen wollte. Doch dafür ist gesorgt; man weiss zu leben und wird eine pariser Ouverture am wenigsten ungeblasen und ungeschlagen lassen. Sie setzt zu den gewöhnlichen Instrumenten vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, grosse Trommel, Becken und Triangel in Bewegung; rührt und klingt also auf alle Fälle sehr eindringlich.

Concert-Ouverture für das grosse Orchester, komponirt von *Jul. Rietz.* Op. 7. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 2 Thlr. 12 Ggr.

Der junge, kräftig aufstrebende und begabte Komponist, dessen wir schon manchmal ehrenvoll zu gedenken Grund hatten, brachte diese Ouverture das erste Mal 1839 am Niederrheinischen Musikfeste, für welches er sie komponirt hatte, mit lebhaftem Beifalle zu Gehör. Dasselbe Glück machte das jugendlich frische und, wie sich das kaum anders erwarten lässt, überaus voll instrumentirte Werk unter Mendelssohns Leitung in den Leipziger Abonnement-Konzerten. Es ist werth, dass man es auch an andern Orten den Musikliebhabern nicht vorenthalte. Wir machen darum die Herren Musikdirektoren und Vorsteher zur rechten Zeit auf die schön gedruckte Stimmenausgabe aufmerksam und bedauern nur, dass wir ohne Partitur nicht weiter in die Eigenheiten des Werkes eingehen können. Einen ungefähren Ueberblick des Ganzen mag sich zwar Jeder wohl durch den Vortrag dieser Ouverture auf dem Pianoforte erwerben. Sie ist vom Komponisten selbst für vier Hände arrangirt und in derselben Verlagshandlung gedruckt worden (Preis 20 Ggr.). Man muss aber, wie bekannt, sobald die erste Bekanntschaft mit derselben am Klavier, nicht vor dem ganzen thätigen Orchester gemacht wird, nicht vergessen, dass der Genuss derselben am Pianoforte nur erst dann verdoppelt wird, wenn man sie in ihrer ganzen Farbengebung von den Instrumenten des Orchesters gehört hat. Sie ist der Anschaffung werth.

O r g e l.
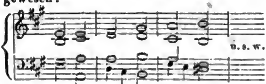
Trauerklänge für die Orgel von *Carl Freudenberg.* Op. 6. Breslau, bei Leuckart. Preis 6 Ggr.

Diese Trauerklänge beziehen sich zunächst auf den 7. Juni 1840 und sind den Manen Friedrich Wilhelm 3. von Preussen gewidmet. Ein Präludium, Adagio, ¾, G moll, trauert zu dem Liede: „Wer hat dem Fürsten und dem Knecht das Leben hier gegeben?" Dazwischen erklingt in vierzehn Takten: „Heil dir im Sternenkranz," was aber auch ohne der Sache Abbruch zu thun, weggelassen werden kann, wenn das Vorspiel bei andern Trauerfestlichkeiten angewendet werden soll. No. 2. Das choralmässige Adagio, 4/4, G moll, schreitet äusserlich fest, hat aber durch Vorhalte, Antizipazionen und dergleichen etwas innerlich Schwankendes, das seinen Schmerz im Andante, ¾, bestimmter, wir wünschten sanfter, nicht immer in untröstlichen Synkopen, ausspricht. Unmittelbar greift nun der Choral ein: „Was Gott thut, das ist wohlgethan." Mit diesem Chorale würden wir, ohne das Stückchen ¾ - G moll - Adagio und ohne die fünf Takte Orgelpunkt, 4/4, G dur, blos mit beigefügt plagalischer Kadenz schliessen.

Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirchen; vierstimmig gesetzt, mit Zwischenspielen versehen und zum kirchlichen wie zum häuslichen Gebrauch für Orgel oder Pianoforte eingerichtet von *Frdr. Franz Theodor Friese*, Organisten und Lehrer in Doberan. Op. 6. Band 1. Leipzig, bei F. Whistling. Preis 2 Thlr.

Auch im Mecklenburg'schen sind die Zwischenspiele gebräuchlich, lassen aber Manches zu wünschen übrig; vor Allem schliessen sie sich nicht an den lyrischen Karakter des Liedes, wodurch sie doch vorzüglich zweckmässig, keinesweges überflüssig werden. Trotz der Einwirkung der trefflichen Anstalt zu Ludwigslust beschränken sich die meisten dortigen Organisten noch immer auf äusserst wenige, stereotype Zwischenspiele. Es fehlte bisher an einem Choralbuche mit angemessenen Interludien; fremde konnten nicht abhelfen, weil sie die dortigen Varianten in den Melodieen nicht berücksichtigen. Diesem Bedürfnisse will nun der Verfasser abhelfen. — Den 50 Melodieen dieses ersten Bandes sollen in einem zweiten noch 50 folgen. Damit soll das Werk beschlossen werden, da schon in die andere Hälfte mehrere ungebräuchlichere Melodieen mit aufgenommen werden müssen. Einige bisher ganz ungebräuchliche, aber höchst karakteristische und dem Inhalte des dortigen Gesangbuches nothwendige Melodieen sind schon hier mit aufgenommen worden. — Die Melodieen stimmen mit dem Wöhler'schen Choralbuche überein, der Einheit wegen. Die Wahl der Harmonie richtet sich natürlich nach dem Karakter des Chorals; die Reprisen sind durchkomponirt, um Monotonie zu vermeiden. — Die Zwischenspiele sind stets ohne Pedal vorzutragen, damit auch dadurch der Eintritt des cantus firmus recht merklich werde. — Was die, mit dem 5. Mai d. J. unterzeichnete Vorrede noch von den alten Tonarten beibringt, ist natürlich nur wenig, um Manchen doch etwas davon zu sagen. — Auf die angegebenen Komponisten der Choräle haben wir hier nicht Rücksicht zu nehmen, da der Verfasser selbst keine Ansprüche auf irgend eine Selbstuntersuchung macht. — Die vierstimmige Harmonisirung der Choräle ist gut, vielleicht hin und wieder mit etwas zu viel Verdoppelung der grossen Terz; zwei aufeinanderfolgende Unisonotöne in zwei Stimmen geben eigentlich doch nur Dreistimmiges. Aus diesem Grunde wäre uns z. B. in dem Chorale: Liebster Jesu, wir sind hier u. s. w. S. 4 der zweiten und dritten Klammer

folgender harmonischer Gang ganz einfacher Art doch lieber gewesen:



Solche Kleinigkeiten, die jetzt kaum mehr auffallen, finden sich jedoch nur äusserst selten, dagegen desto mehr Beweise von treuer und geschickter Arbeit. Die Zwischenspiele sind sehr einfach und zweckmässig, weder zu lang noch zu kurz; allein in der Form könnten sie mannichfacher sein. Freilich wird dies mässig geübten Orgelspielern oder noch geringeren gerade lieb sein. Kurz, das Werk ist gut, und auch des deutlichen und korrekten Druckes wegen (es finden sich nur etliche sehr augenscheinliche Druckfehler z. B. S. 9) den Organisten des genannten Landes und den Liebhabern des Choralspiels bestens zu empfehlen.

---

1) *Vier Orgelstücke* — von *Adolph Hesse*. Op. 63. Breslau, bei Carl Cranz. Preis 18 Ggr.

2) *Präludium und Fuge (D moll) für die volle Orgel*. Von Demselben. Op. 66. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Das erste Werk enthält den figurirten Choral: Es ist das Heil u. s. w.; ein Trio für sanfte Stimmen; eine Bearbeitung des Chorals: Freu dich sehr, o u. s. w. in zwei Variazionen; Präludium und Fuge, nicht lang ausgeführt. — Im zweiten Werke, dessen Inhalt der Titel angibt, ist die Fuge das Hauptstück, aber auch das Präludium ist interessant und geschickt vorbereitend. Des Verfassers Orgelwerke sind bekannt und die vorliegenden gehören zu seinen vorzüglichsten. Somit empfehlen sie sich selbst.

Nachrichten.

Prag (Beschluss). Das Konservatorium der Musik hat heuer nur eine musikalische Akademie gegeben, und, wie gewöhnlich, in jener zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen mitgewirkt. Die erste brachte nebst der herrlichen Mozart'schen Sinfonie in Cdur noch eine Ouverture von F. Fuchs (ehemaligem Schüler des Konservatoriums), die sich durch Erfindung und Durchführung von Seite des Tonsetzers, vorzüglich aber durch glücklich gewählte Gegensätze auszeichnet, und von dem jugendlichen Orchester (obschon es durchaus nur aus der Aufnahme von 1837 bestand), so wie die Sinfonie, mit aller Klarheit und Präzision ausgeführt wurde. Der Seyfried'sche Chor: das Lob des Herrn mit einem fugirten Schluss-Halleluja sprach minder an.

Die Konzertanten bestanden aus Stücken für 2 Fagotte, Klarinette, 2 Waldhörner und 2 Violinen von Werker, K. M. v. Weber, Pechatschek und Jansa, und die jungen Konzertisten Gross, Kessl, Mauermann, Grimm, Jakesch, Dansek und Gottwald leisteten Alles, und fast noch mehr, als man von Zöglingen erwarten kann, die noch nicht ganz vier Jahre im Institute sind. Die Konzertisten in der Akademie zum Vortheil der Hausarmen waren drei der vorzüglichsten ausgetretenen Schüler des Konservatoriums, von welchen Herr *Steinhardt* Variazionen eigener Komposizion vortrug. Herr *Lihlarz* spielte (wieder?) Variazionen für die Oboe von Foreith und Herr *Pleiner* Molique's Fantasie über Schweizerlieder. Also — streng genommen drei Partieen Variazionen! Eine sehr brave Dilettantin Dem. *Potel* spielte den ersten und letzten Satz des Spohr'schen Quintetts mit den Herrn *Kail* (Horn), *Pisarowitz* (Klarinette), *Poschmaurny* (Fagott) und *Spanner* (Flöte), und eine zweite Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini sang Wolframs Lied: „Der Rose Tod.“ Als Prolog und Epilog des musikalischen Ganzen spielten die Zöglinge des Konservatoriums zwei Ouverturen aus „Tamerlan“ von P. v. Winter, und eine nicht eben sehr originelle und geistreiche, doch wohl instrumentirte Konzert-Ouverture von A. Krommer (dem Sohne des bekannten Fr. Krommer).

Herr *Wilhelm Happ*, Professor der Violine am Kinderfreund'schen Musikinstitute, gab im Salon dieser Anstalt ein Konzert, worin er sich in zwei Nummern von seinem Lehrer Spohr (Concertino unter dem Titel: „Sonst und Jetzt“ und Potpourri über Themen aus „Jessonda“) abermals als würdiger Schüler des berühmten Kunstmeisters bewährte. Er trat auch als Komponist auf, Herr *Müller* sang nämlich ein Lied von dem Konzertgeber, von Herrn *Küttel* auf der Flöte und Herrn *Kazatel* auf dem Violoncello begleitet. Herr *Hrabé* machte wieder einmal den etwas schwerfälligen musikalischen Spass, Variazionen auf dem Grossvater des Orchesters, dem Kontrabasse, zu spielen. Auch Herr *Küttel* trug seine Flötenvariazionen musterhaft vor. Herr *Schreiber* spielte ein Pianofortekonzert mit Begleitung des Orchesters (welches ausserdem noch zwei Ouverturen von Alois Schmitt und Spohr vortrug) von Mendelssohn-Bartholdy, und ein vierjähriges Kind deklamirte ein Gedicht!

Eine wahrhaft musikalische Neuheit war eine *böhmische musikalische Akademie*, von Herrn *Kolar* veranstaltet, welcher darin zwei Deklamazionsstücke von seiner eigenen Erfindung mittheilte: „Des Mädchens höchster Ruhm,“ von Dem. *Manetinska* recht wacker vorgetragen, und eine „sentimentale Vorlesung“ mit einem patriotischen Finale, die Herr Kolar selbst hielt und nach welcher er hervorgerufen wurde. Unter die interessantesten Nummern des Konzerts gehörten zwei Lieder: „Die Erdbeeren“ und „Die Lerche“ aus Tomaschek's herrlicher Liedersammlung aus der „Königinhofer Handschrift,“ von Mad. Juliane Glaser, geb. Ebert, mit eben so viel Ausdruck als Gefühl vorgetragen. Das Letztere musste wiederholt werden. Der talentvolle junge Pianist Herr *Studniczka* spielte zwei Henselt'sche Etüden: „Wenn ich ein Vöglein wär“ und „Pensez à moi,“ und Liszt's „Lob der Thränen.“ Nach dem letztern hervorgerufen, spielte er noch eine dritte (zwei Mal) und endlich eine vierte Etüde von Henselt. Dieses viermalige Hervorru-

fen beweist, dass Herr Studniczka auch diesmal den schönen Hoffnungen vollkommen entsprochen hat, die man im Vaterlande auf die Ausbildung seines schönen Talentes begründet. Uebrigens ist demselben, sobald es ihm gelungen sein wird, das jugendliche Feuer zu mässigen und mehr Ruhe zu erwerben, eine schöne Zukunft in der Kunstwelt mit Zuversicht zu prognostiziren.

Das Konzert zum Vortheil dürftiger Hörer der Philosophie brachte ein neues Werk unseres talentvollen J. C. Kittel, der, zum Missvergnügen des musikalischen Publikums, längere Zeit geschwiegen hatte; es war nämlich eine geistreich erfundene und mit Energie durchgeführte Konzert-Ouverture, die kühn und kräftig beginnt, dann zu Ernst und Wehmuth übergeht, und im Karakter des Anfanges schliesst. Dem. *Herrmann* trug das Titl'sche Lied: Glockenstimmen (von Herrn Dr. *Ambros* auf dem Pianoforte und Herrn *Apt* auf der Physharmonika begleitet) sehr ansprechend vor, und Herr *Strakaty* sang ein sentimentales Lied mit Pianoforte- (Herr *Skraup*) und Horn-Begleitung (Herr Professor *Janatka*) von Kapellmeister Skraup mit seiner bekannten Gemüthlichkeit. Die Konzertisten dieses Konzerts waren: Herr Professor *Bühnert*, welcher eine ausserordentlich schwierige Kummer'sche Fantasie über russische Volkslieder, und Herr *Studniczka*, der Fragmente aus Thalberg's Fantasie über „God save the Queen" und „Rule Britannia" vortrug. Beide Künstler empfingen stürmische Beifallsbezeugungen, der Letztere wurde schon rauschend empfangen. Den Beschluss machte eine Sinfonie von Kapellmeister Skraup dem Jüngern, welche man, wenn man die Schwierigkeit dieses Genre's bedenkt, als Erstlingsversuch mit Nachsicht beurtheilen muss.

In dem Konzerte, welches Herr *Studniczka* zu seinem Vortheile gab, erschien er im schönsten Lichte des geistreichen Pianisten und entfaltete noch mehr als in den früheren Konzerten eine, zumal für seine Jahre, ganz bewunderungswürdige Technik. Herr Studniczka trug, nebst Thalberg's Fantasie über russische Volkslieder und Döhler's Fantasie über das Proch'sche „Alpenhorn," noch zwei Henselt'sche Etüden und Liszt's Hussitenlied vor, und wurde nach jeder Nummer, auch wiederholt, gerufen. Als er nach dem Letzten verlangt wurde, spielte er noch den ungarischen Marsch von Liszt. Eine Zierde dieses Konzerts waren zwei Lieder von Veit (Liebliche Morgenluft) und Goldschmidt (der Text von Herrn Heim), von Herrn *Strakaty* gesungen. Beide wurden von dem Tonsetzer selbst begleitet, und erregten allgemeine Sensazion, insbesondere sprach das tiefe Gefühl des zweiten alle Freunde des wahren Schönen in der Tonkunst lebhaft an. Mad. *Binder*, welche das „Solo-Lustspiel" von Saphir mit reichem Humor und geistvollem Ausdruck deklamirte, theilte den reichen Beifall des Konzertes.

Das Konzert der Sophienakademie auf der Sophien-Insel wurde mit einer trefflichen Konzert-Ouverture von Tomaschek, die bei der strengsten Haltung weder Glanz noch frische Farbe entbehrt, eröffnet, auf welche das herrliche Trio in H moll von Mendelssohn-Bartholdy, mit grosser Virtuosität vorgetragen von den Herren Goldschmidt (Pianoforte), Wehle (Violine) und Prachner (Violoncell), folgte. Mad. *Glaser* sang diesmal das schöne Lied Gretchens aus dem „Faust" mit künstlerischer Vollenduug. Tomaschek's grossartiges Te Deum machte so stürmische Sensazion, dass der letzte Satz wiederholt werden musste. Eine gleiche Auszeichnung widerfuhr dem von Herrn Direktor Gelen eigens für dieses Konzert komponirten Männerchor. Den Epilog bildete eine recht effektvolle Ouverture von Prochaska.

Der letzte Konzertspieler war Herr *Camillo Sivori*, Mitglied der philharmonischen Akademie in Florenz, Violinkonzertist, Zögling Paganini's, welcher zwei Konzerte im Theater gab, das erste in den Zwischenakten des Lustspiels: „Die Mode, oder: Modernes Kostüm," von Roderich Benedix, das zweite zu der Adam'schen Oper: „Zum treuen Schäfer." Herr Sivori spielte in jedem dieser musikalischen Kunstausstellungen ein Konzert von seiner eigenen Komposizion, dann im ersten Variazionen für die Violine von Paganini, über das Thema: „Nel cor più non mi sento," die eigentlich mehr einem Cappriccio gleichen, und im zweiten die schöne Preghiera aus der Oper: Moses, auf der G-Saite, komponirt von Paganini. Dass Herr Sivori ein Schüler Paganini's ist, verbürgt derselbe Karakter des brillanten Violinspiels, welches den Letztern auszeichnete. Herr Sivori hat sich bereits eine ungeheure technische Vollkommenheit erworben, und vor Allem seinem Meister die leichte Bogenführung, das treffliche Pizzikato und die glänzenden Harpeggien abgelernt, nur eins fehlt, die Genialität, womit Paganini selbst den Salti mortali des Violinspiels den Stempel der echten Kunst aufdrückte, eben so, wie die Catalani Violinpassagen zu Gesangselementen potenzirte. Was die Komposizionen betrifft, so haben sie, zumal das erste Konzert, den gewöhnlichen Fehler aller musikalischen Werke, welche Konzertisten für sich selbst schreiben, dass sie mehr darauf berechnet sind, der Virtuosität des Produzenten einen weiten Spielraum zur Entfaltung darzubieten, als eine poetische Idee durchzuführen. Das zweite Konzert hatte etwas mehr Ausdruck und Gesang; im vortheilhaftesten Lichte erschien der junge Virtuos jedoch in der Paganini'schen Preghiera. Z. 17.

Musikfest zu Quedlinburg am 4. und 5. August d. J.

Am ersten Tage wurde Händel's grosses Oratorium *Jephtha* mit dem erfreulichsten Erfolge aufgeführt. Die Gesangvereine zu Quedlinburg, Blankenburg und Ballenstädt wirkten im schönsten Bunde mit dem Orchester, das aus hiesigen und auswärtigen Instrumentisten, besonders aus Mitgliedern der Anhalt-Bernburg'schen Kapelle bestand; im Ganzen 150 Personen, die in der Blasiuskirche auf einem sehr zweckmässig erbauten Orchester vertheilt waren. Der trefflichen Leitung des Herrn *Liebau* entsprach der freudigste Eifer aller Mitwirkenden. Ueber das Werk selbst haben wir nichts weiter zu sagen. Man weiss, dass der majestätischen, aber regungs-

losen Objektivität der katholischen Musikwerke der Alten die lebendigste Fülle der Bewegung in reinster und grossartigster Gesetzmässigkeit der ältern evangelischen Kirchenmusik, als deren Vertreter Händel neben Bach steht, gegenüber steht. Besonders auch in diesem Oratorium offenbart sich Händel's Meisterschaft, das geistig Lebendige in frischen und klaren Bildern zu veranschaulichen. Darum ist der Karakter der Musik nicht allein folgsames Anschmiegen an den gegebenen Stoff, sondern auch ein selbständiges und grossartiges Wiedererzeugen desselben. Das prachtvoll Erhabene tritt lichthell und farbenreich in glanzvollster Mannichfaltigkeit hervor, mit reinster Haltung der verschiedenartigsten Karaktere und Empfindungen, verbunden mit würdig natürlicher Einfachheit in der Darstellung, die allen Tand verschmäht — eine Vereinigung, die zur Bewunderung hinreisst. Nur ungern versagen wir uns, über den Farbenton der einzelnen Chöre und Soli, vom Stoffe bedingt, zu reden. Wir wollen nur freudig sagen, dass die Darlegung der Schönheiten des Ganzen durch den treuen Eifer der Ausführenden höchst lobenswerth ermöglicht wurde. Eine Blüthe frischer, kräftiger Stimmen und ein Verein tüchtiger, grösstentheils bewährter Instrumentalisten konzentrirte sich unter kräftiger und umsichtiger Leitung. Mag auch in der ersten Bassarie ein geringes Schwanken der Klarinetten, und in der Schlussfuge der zweiten Oboe Statt gefunden haben; mag auch, vom Eifer hingerissen, der Alt in der Schlussfuge: „So lohnt der Herr" sich eine kurze Zeit beeilt haben: so war doch die Ausführung der Chöre überall karaktervoll, fest in bestimmter Schattirung, beharrlich im Tempo, präzis im Einsetzen. Sänger und Instrumentalisten waren von einem Geiste beseelt. Der Vortrag der Solo's darf nicht minder als gelungen bezeichnet werden. Dazu sind viele Rezitative und Arien so lebensfrisch, wahrheitlich und tief erfunden und gehalten, dass der gegebene Stoff bei sicherer Auffassung und gutem Ausdrucke wohl die innigste Theilnahme der Hörer erwecken musste. Die Partie des Rebul wurde vom Stadtrath Herrn *Drönewolf* mit Kraft und Würde, der Iphis von Fräul. *Münter* rein, zart und innig vorgetragen. Die grossen Schwierigkeiten, welche die Rolle des Jephtha, besonders der grossen Rezitative wegen, die nicht selten in Takt und Tonart wechseln, darbietet, wurden vom Auditor Herrn *Ribbentrop* aus Blankenburg leicht überwunden, so dass die edle Gesangweise und der metallreiche hohe Tenor bewundert wurden. Nur an einigen Stellen dürfte den sichern und gebildeten Sänger das Feuer der Begeisterung zu fast theatralischer Nüançirung hingerissen haben. Die Ausführung des Hamon gelang dem Herrn Kandidat *Becker*, dessen übrigens klangreicher Stimme in den tiefern Tönen mehr Stärke zu wünschen gewesen wäre, durch Frische und Innigkeit im Ausdrucke. Die Partie der Sella wurde mit vollkommener Treue der Auffassung seelenzart von Fräul. *Bennighaus* vorgetragen, deren zwar nicht sehr starke, aber metallreiche Stimme, durch den blosen Ton schon einnehmend und rührend, sich zur Ausführung eignete. — Endlich glauben wir dabei nicht unterlassen zu dürfen, an das hohe Verdienst des Herrn *v. Mosel* um die Bearbeitung des Jephtha zu erinnern, welcher nicht allein den englischen Text meisterhaft in den teutschen übertrug, sondern auch, was er in der Instrumentazion selbst hinzufügte, in sehr schlichter, einfacher und dem Händel'schen Geiste angemessener Weise ausführte.

Das am Donnerstage in einem dazu sehr geeigneten Lokale veranstaltete Konzert war gediegener Kammermusik gewidmet; daher nur Quartettbegleitung. Der Vortrag aller gewählten Werke, auch der Gesangquartette, war rühmenswerth. Den Anfang machte das schöne *Spohr*'sche Quartett in A dur, meisterhaft vorgetragen von den Herren Hofmusikern Gebrüder *Fischer*, *Franke* und *Klotsch*. Die Vollendung in der Ausführung beruhte auf der gänzlichen Selbstverleugnung des Einzelnen, auf dem tiefen Eindringen in den Geist des Werks, auf der grössten Präzision, Reinheit und Eleganz des Vortrages. Gesänge für vier Solostimmen von *Mendelssohn - Bartholdy* wurden gelungen von ausgezeichneten Dilettanten vorgetragen. Das klassische *Mozart*'sche Quintett mit obligater Klarinette, durch deren Spiel Kapellmeister *Hermstedt* seinem Ruhme neue Ehre machte, gewährte einen seltenen Genuss. — Die zweite Abtheilung eröffneten die beiden letzten Sätze (Adagio und Rondo) des zweiten Konzerts von *de Beriot*, in neuer Weise geschrieben, durch gefällige Melodieen sich auszeichnend und überaus befriedigend vorgetragen. Es folgten zwei Lieder von *Spohr* und eins von *Liebau*, alle drei mit Begleitung des Pianoforte und obligater Klarinette; sie wurden von Fräul. *Bennighaus* zart und innig gesungen und von *Hermstedt* und *Liebau* begleitet. Die beiden Herren trugen darauf *K. M. v. Weber's* Variazionen für Klarinette und Pianoforte (Es dur) meisterlich vor. Würdig beschloss das Ganze *Beethoven's* grossartiges C moll - Trio, lebensvoll und feurig gespielt. — Dem Vorstande des Quedlinburger Vereins ist die höchst würdige äussere Ausstattung des Festes zu danken.

Jena. Heute, am 11. August, fand hier vor einem, bei günstiger Witterung sehr zahlreich versammelten Publikum die Aufführung des grossen Apel - Schneider'schen Oratoriums „*Das Weltgericht*" Statt. Es war diesmal den eifrigen, höchst anerkennungswerthen Bemühungen des Herrn Universitäts - Musikdirektors *Stade* und einiger warmen Kunstfreunde gelungen, die hier vorhandenen Gesangkräfte in einem Umfange und in einer Weise zu konzentriren, wie es bisher noch niemal der Fall gewesen, und sie boten, im Verein mit einem durch fremde, vorzüglich Weimar'sche Künstler (z. B. einen *Agthe*, *Apel*, *Stör* u. A. m.) beträchtlich verstärkten Orchester eine artistische Leistung, welche wir mit vollem Rechte *als für Jena Epoche machend* hervorheben mögen. Die herrlichen Chöre, fleissig eingeübt, so wie die Solopartieen, fast sämmtlich ausgezeichnet tüchtig vertreten und ausgeführt, brachten in den geräumigen Hallen der hiesigen schönen Hauptkirche, in welcher die Aufführung Statt fand, eine Wirkung hervor, welche

gewiss, hätte er bei dieser Gelegenheit das musikliebende Jena durch seine allgemein ersehnte Gegenwart erfreuen können, den Schöpfer jenes erhabenen Tonwerks selbst eben so befriedigt haben würde, wie sie das Publikum entzückte, das sich vorzüglich über die Leistungen des ersten und zweiten Solosopran Fräul. *D*..... und Fräul. *S*...... in wärmster Anerkennung aussprach.

Unter sicherer und geschickter Leitung des Herrn Stade, der hierbei auf's Neue als würdiger Schüler seines grossen Meisters in Dessau hervortrat, wurde das Oratorium, so reich an den mannichfaltigsten und mächtigsten Effekten, durch welche es vom Anfange bis zum Ende das lebhafteste Interesse erregt, in einer Gestaltung vorgeführt, welche der vollen künstlerischen Abrundung vielfach in höchst erfreulicher Weise sich annäherte und zu dem wärmsten, gewiss von dem gesammten Hörerkreise empfundenen Danke gegen Herrn Stade und die sein rühmliches Streben fördernden Kunstfreunde sowohl, wie gegen die mitwirkenden einheimischen und fremden Künstler und Dilettanten verpflichtet hat. Indem wir diesen Dank unsererseits hiermit auf's Freudigste aussprechen, knüpfen wir daran den vielfach von Andern getheilten Wunsch, dass das so überraschend glänzende Resultat, welches bei dieser Gelegenheit ein umfassenderes Zusammenwirken der hier vorhandenen Gesangkräfte herausstellte, den letzten entscheidenden Impuls zur längst ersehnten Begründung einer akademisch-städtischen Singakademie gegeben haben möge, zu welchem Zwecke es sich in der That nur um ein fortdauerndes Zusammenhalten der bereits in so lebenskräftige Bewegung gesetzten Talente handeln möchte.

Am Abend des genussreichen Tages fand sich ein grosser Theil der anwesenden Künstler und Dilettanten, von mehreren angesehenen Kunstfreunden gastlich bewirthet, im schön gelegenen Garten des Herrn Kirchenrathes Professor Dr. Hoffmann zusammen. — Möge dieses Blatt das freudige Lebehoch, welches dort dem gefeierten Meister im harmonischen Wohllaute erscholl, ihm mit der Versicherung zuführen, dass der 11. August die reiche Zahl seiner warmen Verehrer in Thüringen wiederum um Hunderte vermehrt hat.

Dr. *K. Stein.*

Berlin, den 5. August 1841. Der nasse, kühle und stürmische Juli war zum Theaterbesuch bei Weitem mehr, als für die Gartenkonzerte geeignet, welche letztere dennoch (auch öfter zu wohlthätigem Zweck) statt fanden. Die „Steyermärksche Musik-Gesellschaft" fand bei ihren gut eingeübten Produkzionen, in Tänzen, Märschen und Opern-Arrangements mit eigens dazu eingerichtetem Orchester bestehend, im Saale des Hofjägers (im Thiergarten) allgemeinen Beifall. Was die Opern betrifft, so wollen wir diesmal beide Bühnen in diesem Bericht zusammenfassen, da die italienische Oper allein nicht hinreichenden Stoff liefern dürfte. Wir beginnen mit der dramatisch ausgezeichneten Kunstleistung der berühmten *Pasta*, welche die Anna Bolena in der karakterlosen, doch oft effektvollen Oper von Donizetti zwei Mal, Tancredi zwei Mal und die Norma vier Mal, letztere mit dem grössten Beifall, gesungen und meisterhaft dargestellt hat. Ueber Anna Bolena und Norma ist bereits berichtet. Tancredi machte geringere Wirkung, da die zu ihrer Zeit in neuer Form Aufsehen erregende, im Ganzen doch zu süssliche und einförmige Musik in Konzerten und Darstellungen zu oft gehört und, beim Mangel an geistigem Gehalt, auch bereits aus der Mode gekommen ist. Dennoch erregte Signora Pasta auch in dieser Rolle durch ihren reich fiorirten Vortrag der ehemals so beliebten Kavatine: „Di tanti palpiti," wie in ihren Duetten mit Amenaide (Signora Ferlotti) und Argirio (Signor Gamberini, einem ziemlich dünnen Tenor) wahrhaften Enthusiasmus, der sich theils auf ihre treffliche Gesangmethode und grossartige Vortragsweise, theils auf ihre dramatisch ergreifende, durch Mimik und Plastik unterstützte Darstellungskunst gründete. Allerdings ist die unreine Intonazion der Mittel- und tieferen Töne oft störend; doch sind dies im Vergleich mit den Vorzügen dieser Gesangvirtuosin und tragischen Schauspielerin nur geringe Schattenseiten, die der Glanz ihrer Kunstleistung hell überstrahlt. Wir erwähnen nur die Abstufung des Tones im Pianissimo, Mezza-voce, Mezzoforte und mächtigen Sforzato (zur Bezeichnung des höchsten Grades der Leidenschaft und nie im Uebermaasse angewandt), ihren vollendet vollkommenen Triller, die chromatische Tonleiter und leichte Benutzung der Höhe (bis dreigestrichenem *c*) mit der Kopfstimme. Bei solchem Fonds von Gesang- und dramatischer Kunst ist es daher unbegreiflich, wie einige Berichterstatter nur über das Alter, die Gestalt und mangelhafte Intonazion ihrer Neigung zur Ironie freien Lauf lassen können. Die viermal auf das zahlreichste besuchte Vorstellung der Norma und der stets gleich lebhafte Beifall der Theater- und Musikfreunde ist der faktische Beweis für den Werth der Kunstleistung.

Die übrigen Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft waren zum Theil nur wenig besucht, da solche nur in Wiederholungen bestanden, bis auf eine hier noch neue, doch eine der ersten Opern Donizetti's: „L' ajo nell' imbarazzo," welche (das erstemal bei ziemlich leeren Hause) nur mässigen Beifall fand, da die einförmige Handlung als Lustspiel — „Der Hofmeister in Verlegenheit" — schon bekannt und zur breiten Ausdehnung nicht geeignet ist. Die Musik ist dem ältern Styl der komischen Opern Paësiello's und Cimarosa's nachgebildet, nicht übel, nur oft zu lang in den einzelnen Gesängen. Die Vorstellung gehörte übrigens, bis auf die Ausführung der Hauptrolle des Ajo durch Signor Savio, der ohne Uebertreibung den Buffo darstellte, auch rein und kräftig sang, zu den mittelmässigen. Es dürfte hier sich eine passende Gelegenheit darbieten, dass auch der, auf seiner Durchreise hier seine Freunde freudig überraschende Herr Redakteur d. B. über die Vorstellung der am 31. v. M. hier gehörten Oper: „L'elisir d'amore" seine Ansicht mittheilte. Wir bevorworten hierbei nur: dass Signor Paltrinieri für den abwesenden Direktor Negri zum erstenmale dessen trefflich durchgeführte Rolle des Charlatan's Dulcamara gesungen hat. —

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass Signora Pasta am 2. d. mit der Norma bei vollem Hause ihre Gastrollen auf der Königsstädtischen Bühne mit gleich reger Theilnahme beschlossen hat. Der weibliche Chor detonirte wo möglich noch stärker als früher, und spricht die italienischen Worte durchaus unverständlich aus. Das Orchester wird von Herrn Qasttrini recht gut geleitet. — Das Abonnement für 36 Vorstellungen läuft nun nächstens ab, und eine grösstentheils neu zusammengebrachte Gesellschaft soll dann (vielleicht für längere Dauer) einen neuen Zyklus von Opern beginnen. Auch heisst es, dass das französische Theater nach der Königsstädter Bühne verlegt werden soll, welche die teutsche Oper ganz aufgeben und nur Lustspiel und Posse beibehalten würde. Ob dies in pekuniärer Hinsicht gerathen sein dürfte, wird die Folge lehren. Die Kunst gewinnt indess schwerlich dabei.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur Friedrichsstadt zurück und erfreuen uns noch in der Erinnerung der trefflichen Leistungen der königlichen Oper, welche durch die Gastrollen der Mad. *Spatzer-Gentiluomo* und Dem. *Spatzer* vom königlichen Hoftheater zu Hannover einen besondern Reiz erhielten. Insbesondere rivalisirte Mad. Gentiluomo in den bedeutendsten Rollen mit unserer entflatterten Nachtigall Sophie Löwe mit günstigstem Erfolg, namentlich als Norma, Amine in der Nachtwandlerin, Jessonda, Lucrezia Borgia, Desdemona und Donna Anna im „Don Juan." Zu tragischen, leidenschaftlich bewegten Darstellungen mangelt es der anmuthigen Sängerin zwar an genügender Kraft der Stimme und ergreifendem Feuer des Ausdrucks; dafür aber entschädigt die seltene Reinheit ihrer Intonazion, der Wohlklang ihrer durchaus gleichmässigen Sopranstimme, eine natürlich edle Vortragsweise und ein, durch anziehende Persönlichkeit begünstigtes Spiel. Am meisten sagten dem Naturell der Sängerin die resignirte Jessonda und die duldende Desdemona, am wenigsten die verhasste Lucrezia Borgia zu. Auch als Amine trat das Bewusstsein der unschuldig Gekränkten angemessen hervor. Als Norma und Donna Anna hatte Mad. Gentiluomo viele schöne Momente. Beide Karaktere sind indess ihrer Individualität weniger angemessen. Dem. Spatzer erfreute durch ihre nicht minder reine, wohlklingende und noch kräftigere frische Stimme, deren Ausbildung zwar noch nicht in dem Grade, wie bei ihrer Schwester, vorgeschritten, indess dazu bereits auf gutem Wege ist. Am Schönsten klingen diese beiden, echten Sopranstimmen in den Duetten, z. B. als Norma und Adalgisa, als Jessonda und Amazili u. s. w. wahrhaft verschwistert zusammen, im Ton der Flöte und Klarinette ähnlich. Dem. Spatzer sang die Adalgisa, Elvire in der „Stummen von Portici" (weniger bedeutend), die Amazili in „Jessonda" (zwei Mal), die Giulietta in Bellini's „Capuleti e Montecchi" (etwas unsicher), die Donna Elvira in „Don Juan" (ganz vorzüglich in der für diese Partie eingelegten grossen Arie von Mozart, dem Maskenterzett, wie in den Ensemble's, namentlich im Sextett), endlich noch die kleinere Vertrautenrolle der Emilia in „Otello," wodurch das angenehme Duett mit Desdemona sehr gewann, wie auch die Rezitative des dritten Akts, in welchem Mad. Gentiluomo in den elegischen Gesängen, z. B. der Preghiera und Romanze, am Vorzüglichsten war. Dass beide Damen bei ihren letzten Debüt's nicht blos (wie nach jeder Gastrolle) lebhaft applaudirt und gerufen, sondern auch mit Blumen, Kränzen und Gedichten ausgezeichnet wurden, gehört bei den Enthusiasten einmal zur Theaterordnung. Am 2. d. hat Mad. Gentiluomo nochmals die Lucrezia Borgia in Gegenwart des königlichen Hofes in Potsdam gegeben und gleiche Auszeichnung erhalten. — Eine teutsche Sängerin, Dem. *Kunth*, welche auch in Italien Gesangunterricht erhalten haben soll, reüssirte in einer Gastrolle als Desdemona nur theilweise, da die Stimme zwar ziemlich ausgebend, die dramatische Gesangbildung indess noch nicht vollendet ist. Doch schien auch grosse Befangenheit der jungen Sängerin die nöthige Freiheit des Vortrages zu benehmen.

Noch ist zu bemerken, dass die Damen Gentiluomo und Spatzer von unsern einheimischen Sängern, insbesondere von Herrn *Mantius* als Elvino, Nadori, Gennaro, Tebaldo und Don Ottavio trefflich unterstützt wurden. — Dem. *Renz* vom königl. Hoftheater zu Hannover debütirte als Orsini in der Lucrezia Borgia und Romeo in den Capuleti u. s. w. mit Beifall, da ihre vortheilhafte Gestalt, belebtes Spiel und eine wohlklingende Mezzo-Sopran- und Altstimme, welche noch einiger Ausbildung für den dramatischen Ausdruck bedarf, die junge, anspruchlose Sängerin empfahl.

Herr *Eicke*, früher Mitglied der Königsstädtischen Bühne und eine Zeit lang Begleiter von Ole Bull, gab den Tristan in „Jessonda" mit weniger Erfolg, als den Don Juan, durch gute Repräsentazion begünstigt. Seine Baritonstimme hat durch das Hinaufzwängen in Tenorpartieen an Klang verloren, ist indess für parlanten Gesang recht wohl geeignet. — Am 31. v. M. hatte die Gattin des Sängers *v. Kaler* eine Mittagsunterhaltung im Hôtel de Russie veranstaltet, welche nur von Mitgliedern der königl. Bühne und fremden Künstlern unterstützt werden konnte, da der geschätzte Bassist Herr v. Kaler wegen seines kontraktlichen Verhältnisses bei dem Königsstädtischen Theater in Differenzen mit der Direkzion sich befindet. — Wie es nun immer häufiger verlautet, wird die teutsche Oper bei der dortigen Bühne ganz beseitigt, demzufolge Dem. *Hähnel* bereits zur königl. Oper übergegangen sein soll. — Hans Sachs von Lortzing kommt heute endlich zur Aufführung. Das Nähere darüber im künftigen Bericht. —

Nachschrift des Redakteurs. Der freundlichen Aufforderung, meine Ansicht über die Aufführung der Oper: L'Elisir d'amore auf dem Königsstädter Theater in Berlin am 31. Juli zu sagen, kann ich mit Wenigem genügen, doch nur unter dem ausdrücklichen Vorbehalte, damit keine Allgemeinbeurtheilung der Leistungen der Mitglieder dieser italienischen Sängergesellschaft nach einmaligem Hören und Sehen abzugeben. Gewiss aber ist es, dass sich die ganze spielende und singende Gesellschaft in dieser Vorstellung nicht vortheilhaft zeigte. Sogar wenn ich von echt italienischer Gesang- und Dar-

stellungskunst absehen und nur das äusserlich Lebendige jener bestehenden Manier berücksichtigen wollte, könnte ich dennoch keine einzige Rollenausführung als gelungen bezeichnen; nicht einmal Signora Felicita Forconi als Adina brachte es über das äusserlich Mittelmässige, am Wenigsten im Gesange. Das Ganze wäre durchweg langweilig gewesen, hätte nicht das zeitweilige Applaudiren der sehr schwachen Zuhörerschaft gerade nach Bravourstellen, die am Mindesten gelangen, eine Art Unterhaltung gegeben. Die Vorstellung muss also weit unter den früheren gestanden haben. Denn wenn ich auch den teutschen Grundschaden, das Ausländische mit verderblicher Verleugnung seines bessern Wissens und Gewissens überspannt höflich zu bevorzugen, noch so hoch anschlage, dennoch würde das Unbegreifliche des Beifalls sich nicht ganz beseitigen lassen. Ich beeifere mich daher zu glauben, ein Theil der Beifallspender habe sein Recht in früheren gelungeneren Vorstellungen, die Gesellschaft aber ihren schlechten Abend gehabt.

Ueber die bisherigen Erfolge der von Madame Pasta unternommenen Kunstreise.

Berlin, den 16. August. Die k. k. österreichische erste Kammersängerin Mad. *Pasta*, welche auf Veranlassung des Thronfolgers von Russland, welcher sie im vergangenen Jahre am Comer See singen hörte, eine Reise nach Petersburg unternommen hatte, ist in dieser Residenz neun Mal im Theater aufgetreten und hat noch ausserdem in vier Konzerten und drei Mal am Hofe gesungen, und sich besonders von Seiten der Kaiserin aller Reussen der ausgezeichnetsten Beweise einer huldvollen Theilnahme, so wie von Seiten des gebildeten Publikums eines immer steigenden Beifalls zu erfreuen gehabt; ähnliche Erfolge hatte sie in vier zu Moskau gegebenen Darstellungen. Auf ihrer Rückreise über Berlin gab sie im Opernhause ein grosses dramatisches Konzert, hierauf am Königsstädter Theater zwei Mal Anna Bolena, zwei Mal Tankred und vier Mal Norma und bei dem hier noch unerhörten Beifall, den diese grossartigen Darstellungen einernteten, auf den Wunsch des Königs zum Beschluss ihres hiesigen Aufenthalts wiederum im königlichen Opernhause zwei Mal Semiramis von Rossini mit dem glänzendsten Erfolge. Leider musste diese einzige Künstlerin auf dieser Reise auch das Loos aller im höchsten Grade ausgezeichneten Menschen theilen und sah sich sowohl in Petersburg als in Moskau den Verfolgungen der Missgunst ausgesetzt. Ein nunmehr durch die That auf das Glänzendste widerlegter Korrespondenzartikel in der Zeitschrift Europa von A. Lewald gibt davon redendes Zeugniss. Aber selbst *hier* konnte sie ähnlichen Verfolgungen nicht entgehen; vergleiche die Artikel im Hamburger Korrespondenten, im Berliner Athenäum und in der neuen Leipziger Musikzeitschrift. Dergleichen Invektiven zu widerlegen wäre um so überflüssiger, als in der ganzen gebildeten Welt über Madame Pasta nur Eine Stimme herrscht, und das Entzücken, das ihre noch unerreicht gebliebene Kunst in jeder fühlenden Brust hervorruft, eine vollkommen siegreiche Widerlegung jeder Mäkelei ist, die sich an nur augenblickliche Mängel einer übrigens mit den höchsten Reizen ausgestatteten Stimme heftet. — Möchte von diesem Augenblicke an, wo Madame Pasta Berlin verlässt, die grosse Künstlerin — *zur Ehre Teutschlands sei dieser Wunsch ausgesprochen* — in keiner teutschen Stadt auch nur noch Eine ähnliche Erfahrung machen! —

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) Ebenfalls ohne besondern Erfolg ging Bellini's Schwanenlied: I Puritani ed i Cavalieri, in die Szene; Moriani schien ungünstig disponirt, und nur mit angestrengtem physischen Kraftaufwand gelang es, gewohnter Weise im Duo mit Elviren zu imponiren; Badiali und Filippo Coletti blieben weit hinter den gerechten Erwartungen zurück; nicht einmal das berüchtigte, von Stentor-Lungen zu brüllende: „Suoni la tromba" behauptete, wie bei den teutschen Darstellern des Riccardo und Giorgio, sein patentirtes da Capo. — Madame Frezzolini, welche im vorerwähnten Tonwerke einige Szenen beifällig ausführte, wählte die Norma für ihre Serrata und glänzte in allen brillanten Stellen, die sie, zur Entfaltung ihrer wirklich enormen Geläufigkeit, mit Floskeln jeder Sorte noch reichlicher aufzustutzen sich angelegen sein liess. Donzelli ist als Pollione so vollendet, wie dieses kolossale Kunstgebilde kaum die ausschweifendste Fantasie zu idealisiren fähig ist; Gesang und Spiel, Deklamazion und Mimik verschmelzen bei solcher Darstellung in Eins; jeder Zoll ein Römer! — Die Adalgisa musste für den Umfang der Abbadia stellenweise punktirt werden; das sorgfältige Anschmiegen und genaue Akkordiren mit ihren Gefährten verdient lobenswerthe Erwähnung. Coletti war als Oroveso recht brav — obschon kein Staudigel, dessen Orgelpedaltöne, einmal gehört, in jedem Ohre fortklingen. — Die erste Repräsentazion von Otto Nicolai's vielbesprochenem Templario hatte eine aussergewöhnliche Menge Neu- und Wissbegieriger angelockt; und zwar um so mehr, als es kein Geheimniss geblieben, dass der Komponist eigens hierher gereist, um sein Werk selbst einzustudiren und persönlich zu leiten. Das Textbuch betreffend, kann man sogar mit intimer Vertrautheit des W. Scott'schen „Ivanhoe" nicht recht klug daraus werden; — hätte denn der Poet, Marini geheissen, sich nicht vielleicht jene dramatische Bearbeitung verschaffen und zum Musterbild nehmen können, welcher wir Marschner's so treffliche Tondichtung verdanken? — Besonders unbefriedigend gestaltet sich der Schlussmoment: die Prima Donna fällt in Ohnmacht, — der Amoroso macht sich aus dem Staube, — alle Andern haben das Nachsehen, und — die Geschichte ist zu Ende. — Das Ganze wurde von der ersten bis zur letzten Note mit seltener Aufmerksamkeit angehört; — die Ouverture hat, den äussern Umrissen nach, scheinbar eine etwas teutsche Physionomie; doch verrathen Staffage und Aufputz die zisalpinische Herkunft, und alles Folgende liefert Belege dafür, dass der Maestro während seines Aufenthaltes in

Italien den dortigen Geschmack sich eigen gemacht, und in jener Manier zu schreiben erlernt, wie man es eben wünscht und verlangt. So ist denn seine Partitur zwar kein klassisches Produkt geworden, weder bezüglich auf Originalität noch auf Karakteristik, wohl aber ein Kompilatorium effektvoller Gesangstücke, mit deren Vortrag Lob und Beifall erstürmt werden mag. Diesen Primarzweck erreichten auch Moriani (Vilfredo), — Abbadia (Rovena), — Badiali (Guilberto) — und Tadolini (Rebecca) reichlich. Es ergab sich demnach, dass dieser Oper, ohne gerade Epoche zu machen, auch bei den Statt gefundenen Wiederholungen eine günstige Aufnahme von Seiten des für diese Gattung empfänglichen Publikums zu Theil wurde, welches speziell folgende Sätze auszeichnete: die Arien: „Mà se riede con pensiero" — des Moriani, — „Io per te nel cor t'allora" — des Badiali, — und „Mà non farò di lagrime," — von der Tadolini mit siegender Virtuosität vorgetragen; die Duetten: „L'ardita ripulsa," und: „All' armi"; — ein kanonisches Trio; zwei Sextetten; endlich die weniger flüchtig, mitunter sogar werthvoll gearbeiteten Chöre: „Più del oro," — „Chiusa nel sen dileguasi," — „Mal nasconde," und „Alla legge a noi si aspetta," wobei nur im Allgemeinen ein verjüngter Maassstab des unbändigen, furchtbar betäubenden Ohrenzwangs zu wünschen wäre, welchen im Orchester die dröhnenden Blechmassen, und, sul palco, die athemlos aktive Banda militare selbst den robustesten Nerven verursachen. — Indessen hat sich noch als Separatbelohnung für Herrn Nicolai das angenehme Resultat herausgestellt, dass ihn die Administrazion auf den Platz des wieder von der Bühne abgegangenen Kapellmeisters *Umlauff* mit 1200 Silbergulden Gehalt engagirte. — Die zuletzt endlich vorgeführte ältere Bekannte war: Gemma di Vergy, bei deren Komposizion Freund Gaetano sich nicht einmal die Mühe genommen, seine vandalischen Plünderungen ein wenig zu maskiren. Ohne Donzelli, der den Araberjüngling Tamas wieder mit seinem überschwenglichen Kunstvermögen ausstattete, wäre der Erfolg höchst negativ gewesen; obschon Filippo Coletti, — Graf Coucy, — und Erminia Frezzolini parziell im Gesange reussirten, Beide jedoch für tragische Partieen im Bereich der mimisch-plastischen Darstellung keineswegs zu genügen befähigt sind.

Die Gesammtzahl der binnen des verflossenen Trimesters einstudirten Opern belief sich daher auf 11; darunter vier neue, und von diesen wieder die Hälfte mit einem kompletten Fiascone zu Grabe getragen; — sieben gehörten Donizetti an; wiederholt wurden, theils ganz, theils aktweise: Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor, zwölf Mal; Fausta und La figlia del Regimento, ein Mal; Gemma di Vergy, vier Mal; L'Elisir d'amore, fünf Mal; Torquato Tasso, ein Mal, der erste Aufzug; von Mercadante: Il Bravo, dreizehn Mal; Elena di Feltre, einzelne Szenen; von Rossini: Otello, zehn Mal; von Nicolai: Il Templario, sieben Mal; von Bellini: Norma, sechs Mal; I Puritani, drei Mal; — darin sangen: die Tadolini 43 Mal; Frezzolini 34 Mal; Schoberlechner 13 Mal; Shaw 12 Mal; Abbadia in vier Opern; von den Männern waren Donzelli, Moriani, Castellan, Badiali und Filippo Coletti am Oeftersten beschäftigt; hingegen Vater Frezzolini, der Basso comico, blos in drei, Ferlotti gar nur in zwei Tonwerken. — Nach dem Durchschnitt zeigte sich der Besuch gegen frühere Jahre bedeutend in Abnahme, was für die Zukunft auf die wünschenswerthe Endschaft des schnöden Götzendienstes hinweiset. Auch in den Beifallsspenden wurde mehr Maass und Ziel gehalten; wenigstens verlautete nichts von Rosseabspannen und Triumphwagenzügen; nur bei der Schlussvorstellung, zum Valet, fühlte die Schaar fanatischer Dilettanten sich verpflichtet, etwas über die Schnur zu hauen, und ihren Idolen, Tadolini und Moriani, ein Kränzleinpaar vor die Füsse zu schleudern. Dass Donzelli, der Unvergleichbare, mit derlei Lappalien verschont blieb und dafür den Donner eines tausendstimmigen Evviva empfing, zeugte von richtigem Takt. —

Keineswegs ungegründet beklagte man sich fast in allen ersten Vorstellungen über auffallend störende Mängel, wahrscheinlich als Folge zu weniger Proben und einer präzipitirten Szenirung. Nicht allein das berühmte Orchester schuldete manche arge Blösen, sondern auch der akkreditirt treffliche Männerchor schwankte zuweilen unsicher und entbehrte dadurch der energischen Gesammtwirkung. Ueber die im Detoniren besonders starke weibliche Branche ist schon lange nichts mehr mit Ehren zu melden. — Der Balletmeister *Vestris* gab zwei neue choreographische Komposizionen im uneigentlichen Wortsinn zum Besten, weil darin eine hinfällige Abnahme seines Erfindungstalentes sich offenbart. Der mythische Stoff: „Mars und Venus" ist höchst dürftig und inhaltsleer behandelt; die Beigabe an Tänzen, Gruppirungen, Tableaux, Dekorazionen, Kostüme's u. dergl. vermag schlechterdings nicht gut zu machen, was tödtlich langweilendes Einerlei gesündigt, besonders wenn noch eine quodlibetartige Leiermusik hinzu kommt, die von Schaalheiten und Gemeinplätzen wimmelt, und nebenbei in der zusammengewürfelten Gedankenreihe an Geschmacklosigkeit sich überbietet. — Noch mehr missfiel das zweite Divertissement: „Die Entführung," das buchstäblich ein Antipode zeitverkürzender Unterhaltung genannt werden sollte. Da findet sich denn auch keine einzige Idee, die nicht bis zum Ekel schon verbraucht und abgenutzt wäre; — Schade um Proch's hübsche Melodieen, welche man demungeachtet von dem Vorwurf überstürzter Flüchtigkeit nicht unbedingt freisprechen kann. Das Honetteste an der ganzen Geschichte war noch ein Pas de deux von Herrn Carey und Madame Mattis mit zephirgleicher Grazie getanzt, und durch Mayseders Zaubergeige in einem wunderlieblichen Solo begleitet. —

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Ferrara. Die Schütz und die Imoda, Tenor Milesi und Bassist Cosselli, ergo, die Imoda etwa abgerechnet, würdig den Hut abzunehmen, feierten am 14. April den Anfang der Stagione mit der Oper Giovanna I. di Na-

poli, del Maestro Cavaliere Donizetti. Da in diesen Blättern von einer dergleichen Donizetti'schen Oper nie die Rede war, so ist zu bemerken, dass sie ganz dieselbe mit Lucrezia Borgia ist, welcher Titel, aus begreiflichen Ursachen, im Kirchenstaate mit vorbenanntem vertauscht wurde. Die Schütz, Milesi und Cosselli wurden als klassisch, als Sänger per eccellenza erklärt, weswegen auch die Oper gar sehr gefallen hat. Wegen einer der Schütz zugestossenen Unpässlichkeit gab man den 23. einstweilen den Barbiere di Siviglia mit der Lugli, Milesi, Cosselli und Zucchini. Marino Faliero, von Donizetti, mit Meister Cosselli in der Titelrolle, erfreute sich derselben guten Aufnahme der Giovanna: Beifall, Hervorrufen und Blumenkränze wurden dem Kleeblatt in Menge zu Theil. Wenn die Posaune eines einzigen Journals über den Ausgang dieser Oper anders geklungen, so ist es ein Beweis, dass sie von Holz war. Die am 7. Juni stattgefundene Benefizvorstellung der Schütz war für sie ein feierlicher Triumph. In einem der auf sie bei dieser Gelegenheit gemachten Gedichte liest man folgende drei Verse:

Donna, se il tuo cantar l'anima scuote,
Deh! perchè parti, perchè cessa il canto?
Perchè non son eterne le tue note?

Bologna (Teatro Comunale). Hauptsänger: Adelaide Perelli, Gaetano Baldanza, Carlo Cambiaggio, Napoleone Rossi. Ricci's Esposti erfreuten die Zuhörer. Cambiaggio ist ein Buffo von Verdienst, die angehende Sängerin Perelli recht brav, Rossi ein brauchbarer Bassist, und der von hier gebürtige Tenor Baldanza hat eine hübsche Stimme, der noch Manches fehlt. In der nachfolgenden Opera buffa Chi dura vince, ebenfalls von Ricci, that sich dieser Tenor etwas besser hervor. Die gegen Ende Mai gegebene, hier neue Oper: *Don Desiderio* del principe *Poniatowsky*, wiederholte ihren ursprüglichen Fiasco des vorigen Karnevals zu Pisa. Die männlichen Sänger sind nach Mailand abgereist.

(Teatro del Corso.) Hier hatte die Stagione einen weit feierlicheren Anblick: Tragedia lirica und Ballo tragico passen weit mehr zum lachenden Frühling als die lachende Opera buffa. Sänger waren die Mariani Cavalli und Fanny Caraccini, Tenor Zilioli und Bassist Santerre, die Oper Maria Stuarda del cavaliere Donizetti und hier ganz neu. Noch ist zu bemerken, dass eine Gesellschaft der vornehmsten dieser Sänger und Tänzer zugleich die Unternehmer, also die Impresarj der Stagione auf diesem Theater waren. Beide Prime Donne sind noch Anfängerinnen, bei alldem rettete die hoffnungsvolle, etwas befangene Cavalli (Tochter des Buffo dieses Namens) die ganze Oper von einem gänzlichen Fiasco. Zilioli war angeblich ein wenig unpässlich, und der in dieser seiner Vaterstadt zum ersten Mal singende Santerre that was er vermochte. In der folgenden Donizetti'schen Oper Roberto d'Evreux sang die Cavalli recht brav, Manches vortrefflich; Zilioli ging mit, derowegen auch der Roberto weit mehr als seine Vorgängerin gefiel.

(Teatrino del Casino.) Und auch hier eine Oper. Die Principessa Elisa Poniatowsky, die principi Carlo und Giuseppe Poniatowsky, die Signora Camilla Costa gaben einige Vorstellungen der Giovanna di Napoli (eigentlich Lucrezia Borgia. S. die vorige Rubrik Ferrara) mit enthusiastischem Beifalle. Die Leser dieser Blätter kennen bereits die Famiglia Principesca, wovon die Elisa Sopran, Carlo, ihr Gemahl, Bass, und Giuseppe, dessen Bruder, zugleich Dichter und Maestro, Tenor singt, und alle drei als Dilettanten besonderes Lob verdienen.

Die 22 Jahr alte, hübsche Mis *Clara Novello* (aus London, ihr Vater ist ein Italiener), die sich zu Mailand im Gesange vervollkommnet, gab am 19. April auf dem hiesigen Theater eine musikalische Akademie, und machte sich durch eine starke Sopranstimme, guten Gesang und gute Aussprache bemerklich, und fand daher volle Anerkennung von Seite der Zuhörer. Nächstens singt sie auf dem Paduaner Theater, und für künftigen Herbst wurde sie als Prima Donna Seria assoluta für's hiesige engagirt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Genf gibt jetzt eine teutsche Oper Vorstellungen, welche trotz dem, dass man dort wenig teutsch versteht, den lebhaftesten Beifall finden. Direktor ist Herr Edel, ein Schüler Lindpaintner's; erste Sängerin Mad. Eichfeld, die stets Enthusiasmus erregt. Die Gesellschaft ist gut, theilweise ausgezeichnet, das Orchester trefflich, die Chöre höchst präzis. Die Opern von Mozart, Weber, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti bilden das Repertoir.

In Griechenland, namentlich in Athen, steigert sich die Liebe zur Musik, so wie der musikalische Geschmack immer mehr. Als König Otto mit seinen baierischen Truppen dort ankam, flohen die Griechen vor der Militärmusik, weil ihre Ohren gegen reine Harmonieen völlig abgestumpft waren; jetzt gibt es fast kein Haus, worin nicht Musik getrieben würde. Ueberall hört man Gesang und Instrumentenspiel, ausser der noch vorkommenden Lyra hauptsächlich Guitarre, Flöte und Pianoforte. Die italienische Oper findet die grösste Theilnahme; die vortrefflichen Militärmusik-Konzerte, welche nahe bei der Stadt an der Strasse nach Batisia gegeben werden und denen der König mit seiner Gemahlin regelmässig beiwohnt, sind ausserordentlich besucht; die Musik bildet unter den höheren Ständen wie im Mittelstande bereits einen wesentlichen Bestandtheil der Erziehung.

In Freiberg wurde zu einem wohlthätigen Zwecke Mendelssohn-Bartholdy's Paulus aufgeführt und brachte auf alle Hörer einen gewaltigen Eindruck hervor. Die Aufführung machte den Theilnehmern wie dem Dirigenten, dem dortigen Musikdirektor Anacker, alle Ehre.

Der Instrumentenmacher *Bollermann* in Dresden hat „wegen künstlicher und effektvoller Verbindung des Aeolodikons mit dem Pianoforte und wegen des dabei angebrachten Flageoletzuges" vom königlich Sächsischen Ministerium des Innern eine Prämie von 100 Thlrn. empfangen.

Gestorben ist die englische Sängerin Mistress *Mountain*, die im Jahre 1782 als Miss *Wilkinson* auftrat. — Vor einigen Monaten starb zu Versailles Mademoiselle *Adeline*, Sängerin an der alten italienischen Oper zu Paris, besonders im komischen Fach ausgezeichnet, 81 Jahre alt. In der Revolutionszeit verlangte einmal das Publikum von ihr, dass sie auf dem Theater die Carmagnole singen sollte; sie verweigerte es und ging lieber von der Bühne ab.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von C. A. Klemm in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, Jul., Op. 25. Sechs Terzetten für Tenor, Bariton und Bass mit beliebiger Pianofortebegleitung ..	1	—
Brunner, C. T., Op. 12. Klänge für Kinder oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Heft 1—6 .... à	—	15
— — Op. 13. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz für Pianoforte. Heft 1—6 .... à	—	7½
— — Op. 23. Kleine Etüden für Pianoforte. Heft 1. 2. à	—	10
— — Op. 31. Sechs leichte Rondo's über beliebte Operntheme's, für Pianoforte zu vier Händen. No. 1—6. à	—	12½
— — Op. 32. Rondo aus Belisar: „Trema Bisanzio" für Pianoforte	—	10
— — Sechs Contretänze aus Donizetti's Oper: Belisar für Pianoforte	—	7½
Chwatal, F. X., Op. 55. Trois Amusements pour le Pianoforte à 4 mains. No. 1. La Mazourka. No. 2. La Galoppe. No. 3. La Valse .... à	—	17½
— — Op. 56. Thème favori de C. Kreutzer, var. pour Pianoforte à 4 mains	—	20
Fetzer, J. F., Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 2	—	15
Gluck, Ritter, Ouverture zu Iphigenia in Aulis für 2 Pianoforte auf 8 Hände arrangirt von G. M. Schmidt (in C)	1	—
Hirsch, Rud., Op. 9. Lieder, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1	—	20
— — Op. 9. — — — — — 2	—	15
— — Op. 9. — — — — — 3	—	12½
— — Op. 9. — — — — — 4	—	15
Sammlung, Neueste, beliebter und tanzbarer Contretänze für Pianoforte. Heft 4	—	7½
Schumann, Rob., Op. 35. Zwölf Gedichte von Just. Kerner. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1. 2 .... à	—	22½
Teschner, G. W., 18 Solfeggi für Sopranstimme mit Pianoforte. Heft 1. 2 .... à	1	—

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.

Unter Mitwirkung
von
Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten
herausgegeben von
Dr. F. S. Gassner,
Grossh. Bad. Hofmusikdirektor.
Nro. 2.
Erster Band. Zweites Heft.
gr. 8. elegant geheftet 48 Kr. oder 15 Ngr.

Bei **K. Ferd. Heckel** in Mannheim ist erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Preis-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von J. C. Louis Wolf in Wien. 3 Fl. 36 Kr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Giselle, ballet en 2 actes.

Bach, S., Le clavecin bien tempéré, 48 fugues et préludes arr. à 4 mains par H. Bertini.

Burgmüller, F., Valse dansée dans Giselle.

— — Lydda, mélodie espagnole.

De Beriot et **E. Wolff,** Grand Duo pour piano et violon sur les diamants de la couronne.

— — — Grande Fantaisie pour piano et violon sur des thèmes originaux.

Döhler, Th., 2 chansons, paroles franç., ital. et allemandes. Op. 36. No. 1 et 2.

— — Grand Caprice pour piano sur des motifs de Guido et Ginevra. Op. 37.

— — Divertissement pour piano sur des motifs de Beatrice di Tenda. Op. 38.

Fessy, 2 quadr. de contredanses sur la Rose de Peronne.

Musard, 2 quadr. de contredanses sur les diamants de la couronne.

Vieuxtemps, H., Grand concerto pour violon avec acc. d'orchestre, de quatuor ou de piano.

Wolff, E., Divertissement pour piano sur un motif de Mercadante. Op. 31.

— — Divertissement pour piano sur les diamants de la couronne. Op. 32.

— — Bolero pour piano sur les diamants de la couronne. Op. 33.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kücken, Fr., 6 Lieder für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. 20 Ngr.

Czerny, C., Leichte Uebungsstücke für Piano zu 4 Händen in fortschreitender Ordnung und mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 472. (Heft 3 und 4 sind neu.) Neue Ausgabe in 4 Heften. à 20 Ngr.

Reissiger, C. G., Ouverture zu dem Melodrama: Yelva. Op. 66. Für Piano zu 4 Händen. (Neue Ausgabe.) 17½ Ngr.

Fürstenau, A. B., Die Flöte. Romanze für eine Singstimme mit Begleitung der Flöte und des Piano. (Neue Ausgabe.) 7½ Ngr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Aufmunterung für junge Violinspieler.

18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für zwei Violinen. (Erste Position.) Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler componirt von Moritz Schoen. Op. 15. Preis 15 Sgr.

Diese Sammlung ganz leichter Duetten ist als Fortsetzung des unter dem Titel: „**Erster Violinunterricht**" von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten, und zeichnet sich, wie alle früher von Moritz Schoen herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, durch ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterricht so vortheilhaft aus, wie man es von einem so rühmlichst bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. № 35. 1841.

Adelia,

Oper in drei Aufzügen von *Felice Romani*, Musik von *Gaetano Donizetti*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.
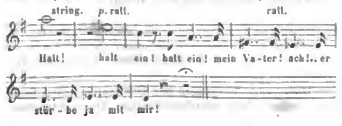
Aus unsern statistischen Uebersichten der italienischen Opern hat sich ergeben, dass G. Donizetti seit Jahren und noch jetzt erklärter Liebling der heutigen Opernfreunde ist. Der Druck der Opern des viel und gern gehörten Mannes verbreitet sich daher in alle Länder. Die vorliegende Oper ist bei F. Lucca in Mailand, bei M. Schlesinger in Paris, bei Cramer, Addison und Beale in London, am Schönsten in der oben genannten Offizin gedruckt worden. Die wohlgerathene Vertentschung des Opernbuches ist auch diesmal der Musik vorausgeschickt worden zu stets wünschenswerther Erleichterung der Einsicht in den Gang der Handlung. Ueber die musikalische Wesenheit der neuitalienischen Opern im Allgemeinen wie der Donizetti'schen ins Besondere sind unsere Musikkenner eben so einig, als das Publikum in seiner Liebhaberei, welche, im geraden Widerspruche mit dem Urtheile der Kenner, deshalb jedoch noch lange nicht einen totalen Ungeschmack, wie Manche beschuldigen, sondern nur einen ganz verschiedenen Zweck ausspricht, den die Tonkunst für sie haben soll. Die Ersten wollen idealisirte, geistvertiefte Tonschöpfungen, psychologisch treue Karakterbilder und dergleichen zur Erhebung der Kunst und des innern Menschen; die Andern hingegen nichts mehr und nichts weniger, als flüchtige Erholung von den Geschäften des Tages, Zeitvertreib in müssigen Stunden, leichte, tändelnde Erregung für abgespannte Zustände, in welchen jeder Ernst sogar eines innerlich tief ergriffenen Gefühls ihnen höchst unbequem fällt, weil sie keinesweges irgend einer bestimmten Seelenthätigkeit, sondern angenehmer Zerstreuung sich hinzugeben gesonnen sind. Es ist das geliebte dolce far niente, was durch irgend einen oder noch lieber durch mehrere mit einander in Eins verflochtene Sinnenreize ergötzlich gemacht werden soll. — Welcher von beiden Theilen das thatsächlichste Uebergewicht behauptet, liegt in allen Zeitepochen offenkundig vor Augen, nur mit dem Unterschiede, dass die Richtungen der Liebhaberei wechseln. — Dennoch wäre es eine leere Uebertreibung des Unmuthes, wenn man der Menge die Empfänglichkeit für Gediegenes absprechen wollte; sie verlangt nur, dass ihre Unterhaltungslust durch leicht eingängliches Spiel, das sie nicht erst durch Kampf des Nachdenkens oder irgend einer andern harten Anstrengung erobern will, nicht verachtet und ihr Sinnenglück nicht zur Sünde herabmoralisirt werden soll. Indem sie sich ihr Erdenrecht bewahren will, hat sie nichts gegen den Geist, aber er muss sich so schön als möglich zu inkarniren wissen, damit er handgreiflich werde. Dann ist sie bei der Hand und hat den versinnlichten und liebenswürdig spielenden Geist um so lieber, je weniger stolz und drückend er sich mit seiner Hoheit brüstet. — Je etwas dem Geiste Aehnliches, ein gewisses Surrogat des Geistes muss schlechthin stets dabei sein, wenn das Spiel länger als für den Augenblick behagen soll. Solche Surrogate sind z. B. Bravouren aller Art, karaktervolle Mimik, schöne Plastik, ausdrucksvolle Deklamazion, leidenschaftliche Situazionsfolgen u. s. w. Ohne eins oder mehrere dieser Surrogate lässt sich selbst die Menge nicht locken, auch nicht einmal in den neuesten italienischen Opern. Wirklich wird auch mit kluger Berechnung der Mode oder des vorherrschenden Verlangens zeitgemässer Richtung hier möglichst dafür gesorgt. Donizetti ist zu welterfahren, als dass er eine Ausnahme davon machen sollte, und im Gegentheil streut er in das Flüchtigste seiner Schöpfungen, in welchem er es den Sängern und Mimen überlässt, etwas Beliebiges hineinzuschaffen, zuweilen nicht blos lockend Melodisches, sondern sogar manches karaktervoll Behandelte. Vor allen Dingen aber setzt er seine schon oft in Erfüllung gegangenen, also gerechten Zeithoffnungen auf den durchdringenden Glaubensliebling der neuen Romantik, auf die Folterkammer der dramatisch lyrischen Handlung, auf welcher auch die abgestumpftesten, fast todnahen Gefühle so lange ausgereckt, geschnellt und gezwickt werden, bis sie zur Erkenntniss kommen, dass sie noch rührbare Nerven haben. — Da nun die Unterhaltungslust nicht erst untersucht, woher die Rührung kommt, sondern schon zufrieden gestellt ist mit dem Vorhandensein irgend einer solchen, so erklärt sich das Beliebtsehen harmonischer Schleudern, prasselnder Instrumentazion und fürchterlicher Quetschungen durch Situazionsangst von selbst. So lange aber diese und ähnliche Surrogate gelten, so lange ist auch die Verbreitung solcher Erzeugnisse eine überaus natürliche Erscheinung, gegen welche mit Fug und Recht nichts einzuwenden ist. Es gibt nur eine tüch-

tige Einwendung: Schaffen die Herren Komponisten nur eine Oper, die recht solid und zugleich den Leuten so vergnüglich ist, dass am Abend der zweiten Vorstellung keine Eintrittskarten mehr zu haben sind, und sie wird gewiss mit tausend Freuden so schnell als möglich — zur Verbesserung des Geschmacks — gedruckt. Erhalten aber die Verleger nichts durchgreifend Solides und will sich das Publikum durch nichts Anderes, als was zugleich weltklug spielt, rühren lassen, so ist auch freilich nichts weiter zu thun, als zu drucken, was da ist und was neuen Umschwung hoffen lässt, der vom Leben ein für alle Mal, ausgenommen in Redensarten, gar nicht genommen werden kann.
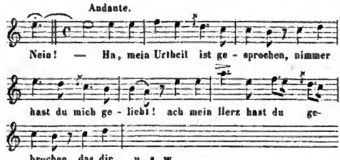
Sehen wir nun, was die Oper bringt und worin die neue Donizetti'sche Weltgefälligkeit diesmal liegen mag. Die Ouverture ist lang, nicht an Ideen, sondern an Tönen, ganz italienisch, so dass sich die Leute während ihrer klingenden Rhythmen bequem versammeln und in die gehörige Disposizion bringen können. Beim Aufgehen des Vorhanges drückt die Musik fernes Geräusch, Glockengeläute und Donner des Geschützes aus, das immer näher kommt. Die Bürgerschaft der Stadt Peronne, der Residenz Karl des Kühnen, wird wach und rührig; Bürger und Bürgerinnen singen zuerst unison, neugierig lauschend, brechen dann, als sie jubelnde Klänge vernehmen, in harmonischer Lust hervor und muntern sich einander auf, den Kommenden bis auf die Wälle entgegen zu eilen. Die Musik wird marschmässig; der Chor preist die Sieger und den tapfern Herzog von Burgund in einer vom Marsche der Instrumente wirksam abweichenden Melodie. Kaum ist der Jubelgesang geendet, so sehen die noch zurückgebliebenen Bürger einen Mann im rothen Mantel vom Balkone eines Hauses verstohlen herniedersteigen und sich in den Strassen verlieren. Man singt von der Keckheit des Frevlers und beklagt die Schmach, welche dadurch dem Anführer der Hatschirer Arnoldo bereitet werde. Die Frauen erkennen am rothen Mantel und rother Feder den Grafen von Fienna, den Günstling Karl des Kühnen, und erzählen den fragenden Männern, dass ihn Adelia, die Tochter Arnoldo's, selbst hineinliess. Nachdem sie sich von ihrem Staunen erholt haben, beklagen sie im veränderten Tempo (Andante) den armen Vater, dessen Hausehre geschändet wird, indess der Letztere für die Ehre des Vaterlandes streitet. Alle diese Gesänge sind nicht zu lang und in einer Konstrukzion, die unter Donizetti's beste gehört. — Arnoldo (Bass) ist dem Zuge vorausgeeilt um seiner Tochter willen. Das singt er in einem kurzen liebevollen Larghetto. Da singt der Chor, der die entsetzliche Geschichte gar nicht aus dem Sinne bringen kann: „Weh dir, Arnoldo!" und bejammert ihn, der seine Tochter verführt findet. Arnoldo stürzt entrüstet hervor (Vivace) und fragt die Erschrockenen aus, die seine Rachlust damit trösten, dass nach Karls Gesetz der Verführer mit dem Leben zahlen muss. Diese ganze Musik ist in gewöhnlich Donizetti'scher Weise, noch verlängert durch ein erneutes Solo-Larghetto des seufzenden Arnoldo über die schnell hingeblühte Rose der lieblichen Tochter, dem ein wiederholtes Rache-Allegro mit dem Chore nach Operngewohnheit neu italienischen Klanges folgt, dem also auch das più Allegro nicht fehlen darf. — Der Knoten ist demnach gehörig geschürzt. No. 3. Der Frauenchor, der den Mann mit der rothen Feder verrathen hatte, fühlt nun Mitleid mit dem armen Mädchen und will ihr verkünden, was vorgefallen ist, damit sie es schneller erfährt. Sie klopfen. Adelias Freundin Odetta (Sopran) wird zuerst belehrt, dass Arnoldo hier sei. Adelia will im All. vivace dem Vater entgegen, obgleich im Innern erschrocken. Der Chor verkündet ihr, dass er, Alles wissend, zornentbrannt zu dem Herzoge geeilt. Adelia ruft den Himmel an um Schutz für den Geliebten, beseufzet im klingenden Larghetto das schnelle Zerrinnen der süssen Freuden, setzt sich der Mahnung der Frauen, der Wuth des Vaters jetzt zu entfliehen, entgegen, gerne den Tod leidend, wenn nur dem Geliebten vergeben wird. Auch im Gesange zeigt sie Bravour und einen Stimmenumfang vom kleinen *a* bis zum dreigestrichenen *c*. No. 4. Zusammentreffen Adeliens mit dem Vater, der sie aus seiner Umarmung zurückweist; sie versichert, dass ihr Verschulden, von keiner Schande befleckt, nur in reiner Liebe und Gegenliebe besteht (All. vivace), die er segnen möge. Arnoldo hält die Thörin für betrogen, da sie aus niederem Stande. Mitten im Duett hört man hinter der Szene einen Preischor des Herzogs erschallen. Arnoldo will zum Herzog, damit der Frevler bestraft werde, wovon ihn die Tochter angstvoll und der Liebe vertrauend zurückzuhalten sucht. Der kurze Volkschor hat sich verloren. — No. 5. Finale. Der Chor singt Karls Hoch nach der Weise der Einleitung, zuweilen mit pikant eingestreueten Harmoniewürfen leichter Willkür. Der Herzog (Bass) dankt u. s. w. italienisch. Arnoldo klagt an; der Graf Olivier di Fienna (Tenor) hält sich für verloren; Adelia wendet sich an den Himmel; Karl schwört dem Kläger Gerechtigkeit und will den Schuldigen genannt hören; Olivier nennt sich selbst, versichernd, kein Verbrechen begangen zu haben, in treuer Liebe allein das Glück des Lebens findend; Karl zürnt, weil er ihm selbst die Braut gewählt; Adelia wirft sich dem Herrscher zu Füssen, will gern entsagen, wenn er nur geschont werde, und dann freudig sterben. Arnoldo dagegen verlangt erst der Tochter Ehre glänzend rein wieder erhoben zu sehen, und erinnert an des Herzogs Versprechen, ihm jede Gunst zu gewähren: er bittet um des Grafen Hand für seine Tochter. Allgemeine Spannung. Karl ist entschlossen, den Ungehorsamen zu strafen (für sich), aber auch sein Wort zu halten; noch vor Nacht ladet er zur Vermählung in sein Schloss. Alles singt Vivace, $\frac{2}{4}$, Karls Lob, der Unheil sinnt. Arnoldo segnet froh die Kinder; der Preischor setzt sich fort, in den gehörig schallenden Melodieen und vermischten Nebenharmonieen schliessend.

Zweiter Akt. No. 6. Vorbereitung zur Trauung in Arnoldos Hause. Odetta mit dem Chor der Frauen schmückt die Braut; die Musik angenehm tändelnd im Andante $\frac{3}{4}$. Im All. vivace, $\frac{4}{4}$, sendet der Bräutigam Geschenke; die Instrumentazion ist sehr bewegt und schmückend, der Gesang deklamatorisch und so stark und dunkel modulirt, dass eine geheime schaurige Ahnung

sie durchzieht, übereinstimmend mit dem ausgesprochenen „seligen Bangen" der Braut, die im All. giusto ihr Entzücken nicht über die Pracht, sondern über treue Liebe singt in bekannt italienischen Melodiegängen und zuweiligen Verzierungen. No. 7. Olivier eilt zur Braut, die ihm ihre Wonne schildert, Rezitativ und Arioso wechselnd; nur einen trüben Schatten bemerkt sie in der Versicherung seines Entzückens, was sich auch in den Tönen leicht andeutet. Sie fragt im kurzen Rezitativ nach der Ursache und er erzählt im Andante, $^3/_4$, B dur, fast im Melodischen und Rhythmischen zu tändelnd, dass er im Hofe des Palastes ein schauerliches Blutgerüst erbaut sah; die Wache schwieg auf seine Fragen; es ward ihm, als gelte es ihm selbst. Sie tröstet, das Bangen zurückscheuchend; in ihren Armen erhebt sich das Glück seiner Liebe neu; nur durch Modulazion und gesteigertes Tempo wechselt der Gesang, nicht in der Taktart und nicht in angestrengter Festhaltung seiner Freude bis in's All. vivace, immer noch $^3/_4$ und bald in's erste Tempo zurücktretend. Der Ausdruck, den dieses Duett erhalten kann, ist mehr in die Kunst der Darsteller, als in die allgemein andeutende Musik selbst gelegt. Zwei gute Sänger und Spieler vermögen es gewiss bedeutend zu heben, ja es muss ihnen sogar erwünscht sein. — No. 8. Comino, Offizier und Freund des Grafen (Tenor), schleicht um das Haus, die Braut vor dem „grausen Geschick zu warnen." Rezitativ. Odetta naht; er übergibt ihr ein Blatt mit dem Bedeuten, es schnell Adelien einzuhändigen, die ihn nicht erblicken solle. Er entfernt sich, da sie kommt; sie erhält und schaudert: „Gleich nach der Vermählung will der Herzog den Grafen hinrichten lassen" u. s. w. Sie singt ihre Verzweiflung, wirft den Kranz von sich, fest entschlossen, selbst ihr Leben für das Leben ihres Geliebten zu opfern. Ihr Vater kommt dazu und singt sein Erstaunen, befiehlt ihr, zum Altar zu folgen, was sie in höchster Aufregung fest verweigert. Dieser Theil ihres Gesanges ist nicht in der Höhe, vielmehr an den rechten Stellen in der tiefen Quarte der eingestrichenen Oktave gehalten, was eine volle Stimme leicht zu benutzen vermag. Sie übergibt ihm den Brief. Der Vater beharrt bei seiner Forderung und geräth bei standhafter Weigerung (Lento con forza) in Zorn (All.), will sie und ihn morden, wenn die Vermählung ihre Ehre nicht vor den Augen der Welt wieder herstellt. Das Duett steigert sich durch die Situazion, Mimik und Kraft der Darsteller, zuweilen mit frappanten Schlagschatten tiefer Töne Adeliens (es d g) u. s. w., die lieber den Tod wählt und betend ihrer verewigten Mutter verkündigt, dass sie zu ihr komme. Nur der Gedanke, als er das Schwert hebt, lässt sie, wie zu neuem Schauder erwacht, ausrufen:



Darauf Larghetto, $^3/_4$, G dur, worin der Vater in leicht italienischer Melodie ihr vorhält, dass ihm sein Herz brechen werde, wenn sie sich länger weigert. Sie fühlt „den Tod zu tausend Malen," bittet aber um Beugung des strengen Willens, „denn sein Leben ist der Preis." No. 9. Szene, Terzett und Finale. Des Vaters Rachelust kehrt wieder. Da sieht Adelia, erschrocken, den Geliebten selbst nahen. Der Vater gebietet ihr Schweigen, wenn sie ihn nicht todt zu ihren Füssen sehen will. Sie schwört (con forza, a piac.). Und in einem blos klingenden, nicht im Geringsten der Situazion angemessenen Moderato, Es dur, $^4/_4$, singt Olivier seine Verwunderung, dass sie, während schon Weihrauchsdüfte des Altars wallen, vor ihm flieht; sie für sich: „O Schrekken!"; der Vater mahnt, dass an ihren Worten sein Leben hangt. Sie weigert, jetzt zu folgen. Olivier nimmt es für Kälte. Da fällt hinter der Szene der Chor mit der Hymne ein, nur in den beiden ersten Zeilen in leichter Melodie und eben so harmonisirt, dann ganz im Unisono begleitend. Unterdessen erklärt der Vater dem Liebhaber ihre Weigerung für Verstellung und Probe der Treue. Im Larghetto, $^9/_8$, B dur, lockt sie daher der Bräutigam, zu folgen. Sie nimmt die Melodie auf, der Vater, dem die Geduld ausgeht, fährt fort, sie zu bereden, da die Ehre gebeut. Nach langem Schweigen des Chores hinter der Szene hört man ihn endlich wieder unison im Tone *f* dazu singen und die Hymne vollenden: „Bis an das fernste Lebensziel Strahl ihnen sel'ge Freud'," zum Ende im B dur-Akkord. Dies und Aehnliches gehört zu den sinnverrückenden Freiheiten, die sich in Teutschland nicht einmal ein Anfänger erlauben würde. In dem jetzigen Italien hat aber die ganze Opernliebhaberei eine so völlig von der unsern verschiedene Ansicht, dass man eine heutige italienische Oper gar nicht nach teutschen Forderungen zu richten hat, wenn man sich nicht ungerecht gegen die Tonsetzer zeigen will. Wollen sie sich und ihre Werke nicht zurückgesetzt sehen, so müssen sie nach gewohnter und doch pikant gewählter Manier flüchtig unterhalten. Man sieht auf hervorstechend Einzelnes, was in die Sinne fällt, und fragt nicht das Geringste nach Einheit des Ganzen oder nach Karakterhaltung u. dergl. Die teutschen Liebhaber des neu italienischen Geschmacks sind, wie alle Ueberläufer, wo möglich, noch besessener auf diese Manier des Klingklanges, und so schadet sie ihrer Entzückung nicht nur nichts, sondern sie hilft und macht das Ding sogar noch schmackhafter u. s. w. Bekannte Gewöhnlichkeiten, die kaum mehr zu berühren sind. — Jetzt bricht nun das eigentliche Finale im All. vivace, $^6/_8$, los mit dem Chor, der in grösster Einfachheit und Kürze zum Kommen aufruft, da der Fürst die Vermählung begehrt. Der Vater stimmt bei, die Braut bittet nur um einen Tag Aufschub, worüber der Bräutigam erstaunt. Als aber Arnoldo entschlossen den Dolch zieht, fällt Adelia schnell ein: „Halt! ich folge!" Der Chor so kurz wie anfangs. Auf der Braut schmerzliches a piacere: „Führt mich von dannen!" singt der noch immer nichts ahnende Olivier:



Er will sie nicht zwingen, entsagt und gibt sie frei. Im All., A dur, lässt Adelia klingende Verzweiflung erschallen, die sich übrigens in Fis moll wendet, wozu die Uebrigen ihre besondern Worte eintönen. Des Vaters Drohung steigert der Tochter Angst. Nach der Wiederholung des Satzes tritt natürlich più All. ein, wo sie auf des Vaters ausgesprochenen Fluch mit einem Schrekkenslaut auf dem zweigestrichenen *a* ohnmächtig zu Boden stürzt. Das bewegt Alle: „Gott! sie stirbt! o helft der Armen, steht ihr bei!" Das Letzte ist mit vollem Rechte in sieben Takten abgethan, damit die Hauptperson und ihre Qual neulyrischen Schwunges nicht in den Hintergrund getrieben werde.

Der dritte kurze Akt beginnt No. 10 mit einem langen, bis gegen das Ende unisonen Soldatenchore, stark instrumentirt, frisch und munter zur Stärkung der ergriffenen Gemüther. Die Lust der Krieger ändert auch Comino's Aufruf, zu einem ernsten Gange ihm zu folgen, nicht. No. 11. Szene und Arie Oliviers mit Chor. Sehr gut ist das Rezitativ, in welchem der Befangene seinen Gram über erloschene Liebe der Geliebten singt; das Larghetto in sanft gefälliger Wehmuth und für einen hohen Tenor sehr zuträglich. Comino, sein Freund, fordert ihm den Degen ab auf Karls Befehl und verkündet ihm im duettirenden Rezitative den Tod. Jetzt begreift er Adelia's Zaudern; nur von ihr erfüllt, lässt er sie durch Comino um Verzeihung anflehen u. s. w. Der Gesang ist zwischen Empfindung und beliebter Manier getheilt. Auch der Chor der Soldaten nimmt Theil an seinem Geschick. No. 12. Finalszene und Arie mit Chor. Adelia, gemartert von schrecklicher Ahnung, wünscht im Rezitativ, vom Stahle des grausamen Vaters durchbohrt, für den Geliebten zu sterben, dessen Verkennung ihr im Herzen bebt. Im kurzen Andante ist zu nicht ungewöhnlich italienischer Melodie eine Andeutung nahender Sinnverwirrung durch Rhythmisches gut herbeigeführt. Der Chor und Odetta sind zweckmässig möglichst kurz beschäftigt. Die Arme wünscht nur die bleichen Schatten entfernt, die sie von ihm trennen, dass sie verzagen muss. Die tiefen Soprantöne machen sich wieder geltend. Das Larghetto im italienischen Schmuck, noch verziert von einem Soloinstrumente, dazwischen der Frauenchor. Unmittelbar darauf All. vivace der Männerchor zweistimmig: „Gnade, Gnade! deinem Freunde ist vergeben!" u. s. w. (kurz). Der schnelle Uebergang muss ergreifen. Olivier selbst naht; sie fliegt in seine Arme im freien, unbegleiteten, ganz einfachen Gesang, der viel bietet, auch durch den Fortschritt in's Moderato mosso, $^{4}/_{4}$, As dur. Im Zwischensatze die Uebrigen und zum Schlusse einstimmend. — Aller Kraft der Stimme in Tiefe, Höhe, Tragung, Bravour und leidenschaftlicher Mimik ist Gelegenheit gegeben. Eine vorzügliche Adelia, keinen zu ungeschickten Olivier zur Seite, hält und hebt das ganze Stück; auf sie ist es geschickt berechnet; es steht und fällt mit ihr. — Und dazu noch die süsse Lust des Neulyrisch-Tragischen! — Wer ist, der hier zu kritisiren hat? Und was wird's ändern? — Das ist der Tage Lust, und die Erfassung des Geschmacks bewährt sich welterfahren zum Heil erlesener Prime Donne, die goldene Kränze sich erwerben werden, wenn sie's recht verstehen, begünstigt von Jugend und Natur.

Vermischtes für das Pianoforte allein.

Henry Bertini Studien für das Pianoforte u. s. w. Namentlich 25 Uebungen zu vier Händen. Op. 97. Lieferung 1 und 2. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: 10 Ggr.

Es ist von diesen Studien wiederholt die Rede gewesen. Die beiden hier anzuzeigenden Hefte sind bereits bekannt. Wir dürfen voraussetzen, dass sie aufmerksamen und für das Beste ihrer Zöglinge besorgten Lehrern nicht entgangen sein werden. Wer sie dennoch unbeachtet liess, mag sich bekehren; sie sind gut und bringen vielfachen Nutzen.

---

1) *Morceau de Salon.* 2 *Etudes* par *Th. Döhler.* Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. ½ Thlr.
2) *La Gondola. Etude* par *Adolphe Henselt.* Op. 13. No. 2. Pr. ½ Thlr.
3) *Morceau de Salon. Etude* par *Fr. Liszt.* Pr. ½ Thlr.
4) *Etude de perfection* par *Sig. Thalberg.* Pr. ½ Thlr.
5) *Trois nouvelles Etudes* par *Fr. Chopin.* Pr. ½ Thlr.

Wir stellen diese Etüden der genannten Virtuosen zusammen, weil sie sämmtlich einzelne Abdrücke aus der dritten Abtheilung des Werks „Méthode des Méthodes de Piano" sind. In unserer Beurtheilung der beiden letzten Abtheilungen dieser Pianoforteschule S. 557 u. f. haben wir über alle diese Etüden gesprochen und schon dort mehrere Einzelnabdrücke, so weit wir sie damals unter den Händen gehabt und mit eigenen Augen gesehen hatten, angezeigt. Die eben genannten sind noch hinzuzufügen zum Besten derer, die solche einzelne Ausgaben der ganzen Sammlung vorziehen sollten. Man vergleiche die Beurtheilung des Werks.

Sammlung von Komposizionen über die beliebtesten Opernmelodieen. Von *Herz*, *Kalkbrenner*, *Schunke* u. s. w. No. 90. Liv. I et II. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: ½ Thlr.

Diese zum Vergnügen der Dilettanten schon lange laufende Sammlung verschiedenartiger Opernbearbeitun-

gen zu Rondo's, Potpourri, Variazionen u. dergl. bringt diesmal vier gefällige Rondo's über Donizetti's Favoritin von *St. Heller*, der sich vorzüglich durch seine rhythmisch ausgezeichneten Etüden den Klavierspielern mit Recht empfohlen hat. Jedes dieser Hefte enthält zwei Rondino's für mässige Kräfte. Noch sahen wir No. 87 von *F. Chwatal:* zwei Rondinen über Themen aus Kücken's Oper: Die Flucht nach der Schweiz. Sie sind leicht und hübsch.

Potpourris über die beliebtesten Themen neuer Opern von *F. L. Schubert*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jeder Nummer: 16 Ggr.

No. 11. *V. Bellini:* Beatrice di Tenda (Schloss v. Orsino).
- 12. *Marliani:* La Xacarilla.
- 13. *V. Bellini:* Il Pirata.
- 14. *A. Adam:* La Reine d'un jour.
- 15. *V. Bellini:* Norma.
- 16. *C. Lobe:* Die Flibustier.
- 17. *Herold:* Marie.
- 18. *A. Adam:* Die Schweizerhütte.
- 19. *G. Donizetti:* Belisario.
- 20. *G. Meyerbeer:* Robert der Teufel.

Die ersten zehn Hefte dieser Unterhaltungssammlung für Liebhaber sind im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 539 und 793 besprochen. So angenehm auch solche Sammlungen, namentlich wenn sie, wie diese, nicht zu viel Bravour in Anspruch nehmen, für häusliche Ergötzungen sind, so wenig Stoff bieten sie für Besprechungen, besonders wenn, wie hier, der Bearbeiter schon bekannt ist. Haben sich die frühern beliebt gemacht, so dürfen sich auch diese die Gunst des Publikums versprechen, da sie sämmtlich mit eben derselben Sorgfalt in Berücksichtigung des gefällig Unterhaltenden für mässige Kräfte behandelt und schön gedruckt worden sind.

Dazu ist noch gekommen unter No. 33:

Potpourri über Lortzing's Hans Sachs. Preis 16 Ggr.

Der Bearbeiter ist nicht genannt: sie ist aber ganz in derselben Art und für dieselben Kräfte, was auch am Zuträglichsten ist. Desgleichen:

Potpourri über Donizetti's Les Martyrs. No. 35. Ebendaselbst.

Die natürliche Verschiedenheit liegt nicht sowohl in der Verschiedenheit der Bearbeitung selbst, als vielmehr in der Beschaffenheit der zum Grunde gelegten Opern, die allerdings verschiedenartig sind und folglich verschiedentliche Unterhaltung gewähren.

Eine ähnliche Sammlung ist in derselben Verlagshandlung begonnen worden unter dem Titel:

Potpourris. Melodieen der beliebtesten Opern zu vier Händen (in Querfolio). Erschienen sind bis jetzt:

No. 6. *Bellini:* Norma. Preis 25 Ngr.
- 15. *Lortzing:* Hans Sachs. Preis 25 Ngr.
No. 16. *Marliani:* La Xacarilla. Preis 20 Ngr.
- 17. *Marschner:* Falkners Braut. Preis 25 Ngr.
- 19. *Meyerbeer:* Robert der Teufel. Pr. 1 Thlr.

Sie spielen sich gut und leicht, werden also zu mannichfacher Unterhaltung und Uebung dienen. Die Opern, aus denen sie zusammengesetzt sind, sind Jedermann bekannt.

Nicht minder lieb werden den vielen Freunden des Opernspiels auf dem Pianoforte allein folgende beliebte Werke sein, die in derselben Verlagshandlung erschienen sind:

1) *Hans Sachs, komische Oper* von *Reger*, Musik von *Albert Lortzing*. Vollständiger Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Preis 4 Thlr.
2) *Ouverture zu der Oper „Hans Sachs" für das Pianoforte zu vier Händen*. Preis 20 Ngr.
3) *Lucrezia Borgia, Oper in drei Akten zu vier Händen eingerichtet*, Musik von *G. Donizetti*. Pr. 5 Thlr.

Die genannten Opern sind besprochen, von den Bretern herab verbreitet, werden noch an mehreren Orten neu in Scene gesetzt. — So wird man sich zu lebhafterer Erinnerung an die Theaterfreuden die Musik dieser Opern nach Gewohnheit auch in seiner Einsamkeit oder vor seinem Hauszirkel gern wiederholen wollen. Die Arrangements sind gut und die Ausgaben schön.

Fantasie über ein Thema aus Weber's Freischütz komponirt von *Victor Klauss*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 22½ Ngr. oder 18 Ggr.

Eine recht angenehme, geschickt gearbeitete Komposizion gleichfalls für mässige Spieler. Nach einer zweckmässigen Einleitung wird als Thema das Andante maestoso, ¾, Es dur, im guten Wechsel variirt, die Variazionen aber zuweilen mit freien Anhängen auseinander gehalten. Das Ganze zeichnet sich durch Folgerichtigkeit und festen Hinblick auf die bei Weitem grösste Zahl der Spieler aus.

Air Russe de N. Naroff transcrit pour le Pianoforte par *Adolphe Henselt* (Oeuv. 13). Arrangement à 4 mains par *Fr. Mockwitz*. Berlin, bei Schlesinger. Preis ¾ Thlr.

Das Arrangement ist gut. Es ist nur die Frage, ob man solche Sachen arrangiren sollte? Wir haben uns schon darüber erklärt und überlassen nun die Folge Andern und dem Laufe der Dinge, was endlich Jeder muss.

---

1) *La Mélancolie* composée par *Franç. Prume, pour le Piano seul* transcrite par *Th. Kullak*. Pr. ¾ Thlr.
2) *Cavatine de Robert le diable* transcrite par *Th. Kullak*. Pr. ½ Thlr.
3) *Rève. Pièce de Salon pour le Piano.* Oeuv. 4. Von demselben. Pr. ⅓ Thlr. Sämmtlich bei Ad. Mt. Schlesinger in Berlin.

Wer kennt nicht Herrn Prume's Melancholie? Wo wäre sie nicht entweder von dem Virtuosen selbst, der

sie sich zu seiner Verherrlichung setzte, oder von einem andern Geigenmeister vorgetragen worden? Wo endlich hätte diese Melancholie, die keine ist, bei vorausgesetzt gutem Vortrage nicht lebhaft gefallen, nicht stürmischen Beifall erregt? So ist denn an dieser zierlichen Sehnsucht, die mit sich selbst auf das Angenehmste kokettirt und bei allem Streben nach Glanz sich eingänglich zart zu halten weiss, nichts als der Name zu tadeln; das Zeitgemässe, was schmachtendes Wohlgefallen erregt wissen will ohne Beengung, ohne Gefahr, sich in irgend eine Tiefe versinken zu sehen und ernstlicher erschüttert zu werden, hat sie dergestalt getroffen, dass nicht blos die Menge, sondern selbst der Kunstvertraute sich von ihr angenehm unterhalten fühlt, wenn er nicht trotzköpfig sein will. Mag aber auch Einer darüber denken und urtheilen wie er will, so viel ist gewiss, dass dieses Stück sich eine ungemeine Anzahl gerührter Herzen erobert hat. Dasselbe wird ihm auch in der Umschreibung für das Piano geschehen, wenn es mit gehörig zierlicher Fertigkeit vorgetragen wird. Herr Theodor Kullak, dem wir hier das erste Mal begegnen, hat seine Sache sehr gut gemacht, sich als einen tüchtigen Pianofortespieler bewiesen, und verdient demnach, dass andere fertige Klavierspieler auf ihn aufmerksam sind. Sie werden ihm für das Stück danken. Eben so schön ist die Gnadenarie aus Robert der Teufel für das Pianoforte umgeschrieben, überaus dankbar und geschmackvoll. Dagegen ist No. 3 von keiner Bedeutung. Das Stückchen hat seine träumerisch romantischen Mucken, die uns eben nicht behagen. Vielleicht behagen sie Andern.

Jungfer Lieschen weisst du was? Galopp von Dr. *Frdr. Volger*. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. 1/4 Thlr.

Ein leicht tanzlicher Scherz für Dilettanten von einem Dilettanten. Der Verfasser hat bereits den Dessauer Marsch zu einem schottischen Walzer verwendet, was um der Liebhaber willen nicht unerwähnt gelassen werden soll. Die Lust ist verschieden.

Marsch komponirt und eingerichtet von *B. Sommerlatt*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 1/6 Thlr.

Nicht ganz in der gewöhnlichen Art, was Einem recht, dem Andern nicht recht sein wird; es ist Geschmackssache. Leicht zu spielen ist Alles.

---

1) *Souvenir de Salzbrunn. Divertissement brillant* par *B. E. Philipp*. Oeuv. 26. Breslau, chez C. Cranz. Preis 16 Ggr.
2) *Erinnerung an das Hirschberger Thal. Walzer* von *Carl Fischer*. Op. 7. Ebendaselbst. Preis 8 Ggr.
3) *Galopp nach russischen Nationalmelodieen* komponirt von *Kittl*. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 4 Ggr.

No. 1 erfordert einen Spieler, dem die neue Spielart geläufig ist, der folglich auch weite Griffe prästirt. No. 2 gibt eine Reihe leichterer, sehr vollgriffiger Walzer, und No. 3 einen gemischten Galopp. Alles für Liebhaber. Gefällt es ihnen, ist es gut. Zu rezensiren ist nichts daran.

Variations sur une Valse favorite de Strauss (Alexandra-Walzer) composées par *Franç. Hünten*. Oeuv. 92. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 20 Ggr.

Einleitung, Thema, drei Variazionen und mässig verlängerter Schlussatz sind für leidlich geübte Dilettanten zu unterhaltenden Uebungen, und für etwas vorgeschrittene zu angenehmer Zeitverkürzung so zweckdienlich, als man es von diesem bekannten und Vielen beliebten Komponisten gewohnt ist.

Valse de Victoire — par *Franç. Mann*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 10 Ngr.

Diese Reihe zusammenhangender Walzer sind der Königin von England gewidmet, im neuen Walzergeschmack und leicht ausführbar.

Variazionen über ein Thema der Oper „Zampa“ componirt von *D. S. Siegel*. Op. 70. Ebendaselbst. Preis 14 Ggr.

Diese Variazionen sind auf Herold's ganz einfachen Fischergesang zur heiligen Jungfrau, der als Thema mit dem Texte steht, gebaut, ganz kurz und in nach und nach wachsender Schnelligkeit bis zur achten geführt, die ein leichtes Minore bringt, das in der neunten zu einer zum Schlusssatze ausgeführten, sehr hübschen Polonaise sich umgestaltet. Das Heftchen ist in jeder Hinsicht für mässig vorwärtsgeschrittene Schüler vortheilhaft zu verwenden und somit Eltern und Lehrern bestens zu empfehlen.

Introduction, Romance et Bolero sur le thème favori: „Trema Bisanzio“ de l'Opéra: Belisario de Donizetti composés par *F. L. Schubert*. Ebendaselbst. Preis 12 Ggr.

Alle diese vielbeliebten Melodieen sind für leichte Dilettanten-Unterhaltungen sachgemäss bearbeitet. Am Besten wird, wie immer, das Trema Bisanzio, was das Haupt- und Schlussstück bildet und am Längsten gehalten worden ist, gefallen.

NACHRICHTEN.

Guben, im August 1841. Der Zweck dieser Zeilen ist, einen kurzen Bericht über den Zustand der Musik in den letzten sechs Jahren zu geben, woraus hervorgehen dürfte, dass hier die Musik, wenn auch nicht überwiegend hervortritt, doch auch nicht der Pflege entbehrt. Es ward vor mehreren Jahren ein Gesangverein gegründet, der sich recht vieler Theilnahme erfreute, sowohl von Seiten wirklicher Theilnehmer als auch des Publikums. Von den Gymnasiasten traten die besten

der ersten Gesangabtheilung zu dem Vereine. — Von Zeit zu Zeit, wenn wieder etwas eingeübt war, wurde ein Konzert veranstaltet, wobei theils Orchesterbegleitung durch den Chor des hiesigen Stadtmusikus, theils Pianofortebegleitung mitwirkte. — Graun's „Tod Jesu" war das erste grössere Werk, welches am Charfreitage 1835 in der Kirche zur Aufführung kam. In den folgenden Jahren kamen Schicht's „Ende des Gerechten," dann die „Schöpfung," Löwe's „Siebenschläfer," Frdr. Schneider's „Gethsemane und Golgatha" zur öffentlichen Aufführung. Dazwischen fielen von Zeit zu Zeit andere Konzerte des Gesangvereins, wobei z. B. „Die Macht des Gesanges," „Die Glocke," „Vater unser" von Naumann, Theile aus den „Jahreszeiten," dem „Opferfest," aus „Jessonda," „Freischütz" u. s. w. gegeben wurden. — Alljährlich findet auch gegen Weihnachten ein Konzert zum Besten armer Schulkinder Statt, das sich bisher immer eines ziemlich zahlreichen Besuchs erfreute. Bei allen öffentlichen Aufführungen ist die Einnahme stets wohlthätigen Zwecken gewidmet. Dirigent und Träger des Ganzen ist der hiesige Kantor und Gymnasiallehrer *Holtsch*, der sich uneigennützig nur am Gelingen des Ganzen erfreut und dafür eifrig thätig ist. Seine volle und durchdringende Bassstimme wirkt unter allen wohl stets am Meisten, bei den Kirchenmusiken noch bedeutender. Ist auch der Sängerchor bis jetzt noch schwach, so hören wir doch Kantaten von Berner, Bergt, Bräuer, Mozart, Müller, Otto, Pachaly, Reissiger, v. Seyfried u. A. — so weit es geht mit der Orgel. Dies Werk hat noch die Einrichtung, in welche es 1685 gekommen ist: kurze Oktave und eine Stimmung, die zwischen Chor- und Kammerton etwa in der Mitte steht. Ihre Gebrechlichkeit und für jetziges Orgelspiel zu beschränkte Struktur machen freilich den Vortrag manches herrlichen Orgelstücks unmöglich; selbst ein Meister würde sich in vielfacher Hinsicht gehemmt sehen. —

Rücksichtlich der Kirchenmusik ist noch zu erwähnen, dass durch dankenswerthe Liberalität der Stadtbehörden jährlich eine Summe bestimmt ist zur Anschaffung von Kirchenmusikalien. So ist dafür gesorgt, dass sich mit der Zeit eine schätzbare Bibliothek bilden kann, wie denn der Katalog schon jetzt an 80 Nummern aufzeigt. Wird so fortgefahren und stets mit Umsicht und nach sorgfältiger Prüfung nur wirklich Werthvolles angeschafft, so erhalten die Nachkommen einen Schatz, um den vielleicht grössere Orte, wo solche Einrichtung noch zu den frommen Wünschen gehört, unsere Stadt beneiden dürften. Der Vorrath ist jetzt schon nicht unbedeutend.

Ch. r.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Die italienischen Theaterstagioni kehren sich wenig an Nachtgleichen und Sonnenwenden, daher Antizipiren und Postzipiren bei ihnen etwas Gewöhnliches ist. Nachträglich zu der Karneval- und Fastenstagione folgt hier die ganz spät, erst den 30. März, auf dem Theater Pergola gegebene neue Oper *Michelangelo e Rolla*, vom Maestro *Federico Ricci*, mit der Streponi, Secci-Corsi, Moriani und Ronconi (Sebastiano), ohne Weiteres Kapitalsänger, aber der Musik wegen mit getheiltem Beifalle. Die eigentlichen Stücke, welche gefallen haben, waren das langsame Tempo im Finale des zweiten Akts, ein Chor, ein Duett zwischen Moriani und Ronconi.

Tags zuvor, den 29., hatte die *Unger-Sabatier* (sie hat einen jungen Franzosen geheirathet, der 20,000 Franken jährliche Einkünfte haben soll, und verlässt ganz die Bühne) ihr Benefiz, das man für sie um so mehr als wahres Fest betrachten konnte, als sie dabei zum letzten Mal auf dem hiesigen Theater sang, Florenz aber zu ihrem zweiten Vaterlande auserkoren hat.

Eigentliche Frühlingsstagione.

(Teatro Pergola.) Mercadante's Vestalin wurde hier als gelehrte, harmoniereiche, aber gesangarme Musik lau aufgenommen. Worin diese Gelehrtheit und dieser Harmoniereichthum besteht, weiss Niemand anzugeben, taxirt aber eine etwas harmoniereichere als die in den gewöhnlichen italienischen Opern behandelte Musik eben darum sogleich gelehrt. Die Maray und die Mequillet, der Tenor Musich und Ronconi (Sebast.) wurden öfters beklatscht. In der Norma gefiel Anfangs Bassist Porto weit mehr als die beiden Damen und der Tenor; in der Folge wurden sie etwas mehr begünstigt. Am 23. Mai gab man die neue Oper *Ildegonda*, vom Maestro *Aurelio Marliani* (Personen: Ildegonda = Maray, Rizzardo = Musich, Ildebrando = Porto, Rogiero = Ronconi, Clotilde = Carocci), mit geräuschvollem Beifalle; der Maestro wurde 24 Mal, die Maray 19 Mal, Musich, Porto und Ronconi mehr oder weniger mit Letztern oder allein hervorgerufen. Das Stück spielt im 12. Jahrhundert zu Mailand, hat einige gute Situazionen und manches Hübsche in der Musik aufzuweisen. Herr Marliani, ein Mailänder, der seit mehreren Jahren zu Paris lebt, ist im Ganzen ein Mischmasch von italienischer, teutscher und französcher Musik, und würde weit besser gethan haben, Italiener zu bleiben. Rossini's Nuovo Mosé mit der Maray, der Mequillet, Musich und Ronconi fand eine sehr gute Aufnahme.

Einem öffentlichen Theaterblatt zufolge singt die *Maray* nächsten Sommer zu Lucca, in Gesellschaft des Riesen *Donzelli;* im Herbste ebenfalls auf dem hiesigen Theater Pergola, wieder mit benanntem Riesen; und künftigen Karneval zum zweiten Mal in Rom. Dieser Umstand und ihre hiesige Aufnahme beweist nun einmal klar, dass die Maray keine „zweite" Prima Donna ist, wie man es, um die *Pixis* zu verherrlichen, der Welt durch die Augsb. Allgem. Zeitung von Neapel aus hat weiss machen wollen (s. d. Bl. vom v. J., No. 44). Ihr Korrespondent vertheidigte (ebendaselbst) die Maray, und stellte sie, wenigstens in Betreff der Fama in Italien, mit der Pixis, sehr bescheiden, auf eine und dieselbe Linie: nun zeigt es sich aber klar, dass die sogenannte „Zweite" der seinsollenden „Ersten" Prima Donna hierin sehr weit überlegen ist. Jedenfalls ist es

erfreulich, dass noch in diesem Jahre gerade vier Wiener Sängerinnen (die Unger, Schütz, Maray, Goldberg) sich in Italien Ehre machten.

(Teatro Leopoldo.) Dies auf den Trümmern des Teatro del Giglio neu entstandene Theater machte seine Apertura mit der von Schauspielern vorgetragenen Clemenza di Tito, und Ricci's Scaramuccia, worin die Olivier, die hoffnungsvolle Zmyoski, der Buffo Luzio Beifall, Tenor Fagnoni und Bassist Valentini-Canuti aber keinen fanden. Die Esposti, ebenfalls von Ricci, mit der Tirelli, dem Tenor Tati, Luzia und Valentini-Canuti gefielen ziemlich; die Straniera, mit der Olivier, Zmyoski, Tati, Rommy und Mazzoni, so so. Am 10. Juni gab man die neue Oper *Gli Aragonesi in Napoli*, von einem Maestro *Gordigiani*, mit der Olivier, der Combi, den Herren Tati, Luzio, Rommy, Valentini-Canuti, Placci, mit ganz ausserordentlichem Beifalle. Das in der Pergola stattgefundene 24malige Hervorrufen des Maestro Marliani wurde auf diesem Theater nachgeäfft, und Herr Gordigiani wurde ebenfalls zwei Dutzend Mal hervorgerufen. Die Zeit wird lehren, wie viele Dutzend Monate die Aragonesi in Napoli das Zeitliche geniessen werden.

Livorno. Meist die so eben benannte Gesellschaft gab hier dieselben Opern Esposti und Straniera, sodann die Prigione di Edimburgo, mit der Secci, Lucchesi und Scheggi und gutem Erfolge.

Siena. Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Secci-Corsi, die Herren Lucchesi, Linari-Bellini und Scheggi sangen, gefiel fast vom Anfange bis zu Ende, am Meisten aber das Terzett und das famöse Duetto della Pistola.

Arezzo. Die Ciotti-Grossoni, die Altistin Castelli, Tenor Gaja (mit keiner guten Stimme) und Toffani gaben Mercadante's Giuramento, bald darauf aber Bellini's Beatrice di Tenda. In beiden Opern waren die Ciotti und Toffani die besten.

Montepulciano. Den 1. Mai wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet. Die Oper und ihre Sänger: Luigia Tessari, Luigi Galli, Enrico de Girolamo und Leone Mariani fanden eine glänzende Aufnahme; so nachher die sublime Beatrice di Tenda.

Pescia. In den an den ersten drei Tagen des Mai in der Kirche del Crocifisso stattgefundenen Funkzionen war die mitunter eigens hierzu komponirte Musik von den Herren Maestri Pacini, Nencini, Moroni, und zeichnete sich durch mehrere gelungene Stücke aus. Herr Nancini ist ein Zögling Mattei's und bekanntlich Professore di Contrappunto zu Florenz.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die diesjährige Messe eröffnete die Oper am 29. April mit Donizetti's Roberto d'Evreux, den beiden Damen D'Alberti, Serrati und den Herren Biacchi und De Baillou. Die Sänger thaten alles Mögliche und fanden auch öfters Anerkennung, allein die Musik behagte sehr wenig, und das Ganze glich so ziemlich einem Fiasco. Man wiederholte also vom vorigen Jahre die Gemma di Vergy, worin die De Baillou (Gattin des Bassisten) die Serrati ersetzte, der erste Akt kalt endigte, der zweite und dritte aber, ungeachtet einer Gegenpartei, im Allgemeinen eine gute Aufnahme gefunden. Der von hier gebürtige Maestro *Acchille Peri* liess darauf seinen Erstling, die neue Oper *Il Solitario* hören, und wurde dafür über 20 Mal hervorgerufen; wie vielmal er aber die ordinäre Speise der heutigen musikalischen Küche aufgewärmt, vermochte Niemand zu zählen.

Modena. Der Maestro cavaliere *Antonio Gandini*, Direktor der hiesigen Hofmusik, erhielt vom Herzog von Modena die grosse goldene Medaille der schönen Künste, wegen des unlängst von ihm gestifteten Modeneser Pio Instituto Filarmonico.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Beglückt und abermals beglückt hat hier des Ritters Donizetti Oper Fausta. Und dies Glück fand auf der Stelle mit der bezaubernden Introduzione statt, die von vortheilhaft bekannten Künstlern Carlotta Griffini (Fausta), Giovanni Storti (Crispo), Matteo Alberti (Constantino) exemplarisch gut vorgetragen wurde; und weil diese Introdukzion etwas mehr als ein Bischen Lärm macht, so war der Beifall mehr als lärmend, ein Beweis, dass *Parva scintilla magnum saepe incitavit incendium*. Das Duett zwischen der Fausta und Constantino verursachte das Hervorrufen der Künstler. Storti sang seine Arie vortrefflich, mit Ausdruck, Gefühl und Kraft; die Cabaletta erregte Enthusiasmus und ein zweimaliges Hervorrufen des Sängers: mit einem Worte, die drei Hauptkünstler wurden während der beiden Akte der Oper öfters gerufen. Mercadante's Emma di Antiochia machte Fiasco, allein die Griffini, Storti, Alberto und Catalano warfen die Emma zum Theater hinaus und wurden dafür von allen Zuhörern tüchtig beklatscht.

Parma. Fausta ut supra, aber das Glück währte nicht lange, weil der Impresario unsichtbar wurde.

(Beschluss folgt.)

Wien. *Musikalische Chronik des zweiten Quartals*. (Fortsetzung.) *Theater an der Wien*, woselbst folgende Neuigkeiten auf das Repertoir kamen: 1) „Die beiden Rauchfangkehrer,“ oder: „Welcher ist der Rechte? das ist die Frage,“ Karaktergemälde (Oho) nach dem Französischen des Soulié, von Schickh — platt und trivial. Bedauern muss man nur den wackern, rastlos thätigen Kapellmeister Müller, dessen Komposizion dem Gelungensten des veredelten volksthümlichen Genre sich anreiht; die einschmeichelnd gefällige, effektreich instrumentirte Ouverture, Nestroy's, so wie der Mad. Jäger humorsprühende Strophenlieder, vor allem aber das köstliche, von beiden Genannten so allerliebst ausgeführte Duettchen gefielen ausserordentlich und wären wohl eines besseren Looses werth. — 2) „Der wilde Jäger,“ oder: „Das rothe Häuschen,“ lokal-komisches Karaktergemälde (!!), von Karl Haffner (nicht übel; Plan, Ordnung, innerer Zusammenhang, gesunder Menschenverstand), Musik von Hebenstreit (so, so!). — 3) „Das

Marmorherz," Volksmährchen von demselben Autor (Preisstück), mit gewandter Feder einer Novelle Wilhelm Hauff's nachgebildet. Die schöne, mitunter wirklich poetische Sprache, der sentimentale Grundton, das scharfeingreifende Zusammenspiel, besonders jene in überraschend-wohlthuend versöhnender Weise herbeigeführte Katastrophe erzielte den lohnendsten Erfolg. Ad. Müller's Musik ist verdienstlich, obschon ihr, namentlich in den melodramatischen Stellen, das freilich durch den Gang der Handlung bedingte etwas düstere Kolorit Eintrag thut. — 4) „Das lose Maul," oder: „Bissig und doch gut," Posse von Friedrich Kaiser; ein guter Schütze, der öfters in's Schwarze geschossen, aber diesmal keinen Treffer aus des Glücksurne gezogen; — ohne Divinazionsgabe lässt die Entwickelung leicht sich enträthseln, und die Hauptfigur ist keine ergötzliche, im Gegentheil eine schroff anwidernde Puppe. Als Komponist bekannte sich Herr Anton Storch, zweiter Orchesterdirektor an dieser Bühne; — dem Geleisteten fällt, redlich halbirt, Lob wie Tadel zu, — ersteres, da sie eine gewisse Eigenthümlichkeit, das Streben, die ausgefahrenen Bahnen zu meiden, ein selbständiges Wollen und Vollbringen kund gibt; — letzterer, weil diese Musik, dem Objekte gänzlich entfremdet, im pathetisch hochtrabenden Styl allzuwohl sich gefällt, — auf den Stelzen des Kothurns, mit üppig verprasstem Instrumentalschimmer, einherschreitet, da, wo der niedrige Sokkus am rechten Ort und Stelle gewesen wäre. — 5) „Der Zeitgeist," oder: „Der Besuch aus der Vorwelt," Fantasiegemälde von Karl Haffner; eine gute, wenn gleich keine neue Idee, welche jedenfalls ergibiger ausgebeutet werden konnte; — Kapellmeister Müller's musikalische Beigabe erhebt sich kaum über das Alltägliche. Wer so viel und so schnell schreiben muss, dem kann unmöglich Polyhymnia immerdar freundlich lächeln. — 6) „Die Posse seit vier Jahrhunderten," Zeitbilder in vier Rahmen. Die ungemein zweckmässig gelöste Aufgabe gewährte einen historisch interessanten Ueberblick. Erstes Zeitbild: „Dass heyss Eysen," Fastnachtsspiel von Hans Sachs, 1551 (die Einleitungsfuge aus Händel's „Messias" war ein Anachronismus, und hätte auf alle Fälle zum Nächstfolgenden doch etwas schicklicher gepasst); zweites Zeitbild: „Die ehrlich Beckin mit iren drei vermeinten Liebsten," Possenspiel von Jakobus Ayrer, 1618 (die dazu gewählte Sinfonie hatte zwar einen altväterischen Schnitt, wie allenfalls aus Haydn's Jünglingsperiode, klang jedoch hier immer noch allzumodern); drittes Zeitbild: „Hanswurst, Doctor Nolens-Volens," ein lustig Spiel mit Liedern von Mylius, 1760, Musik von Haibel (kaum glaublich, ohne eine chronologische Antizipazion von wenigstens 30 Jährchen; Haibel war Komiker beim Schikaneder'schen Theater, und wurde erst in den neunziger Jahren durch seinen Tyrolerwastel bekannt. Uebrigens ist die von Mad. Rohrbeck charmant karakterisirte Roccoco-Ariette, mit der schnurrigen Allonge-Perücken-Kadenz, sehr wahrscheinlich nur Imitazion, zeigt aber durch die frappant originelle Form eine täuschende Aehnlichkeit); viertes Zeitbild: „Der todte Bär," Schwank von Fr. Kaiser, Musik von Ad. Müller. — Als denkwürdiges Kuriosum sei schliesslich noch berichtet, dass die erste Farse, mit ihren derb aufgetragenen Farben, den meisten Beifall erhielt, welcher, in absteigender Stufenfolge stets schwächer werdend, bei der koäven Zugabe fast gänzlich erkaltete; — ein böses Omen für die Zeitgenossenschaft! — 7) „Marquis, Schuster und Tandlerin," Lokalposse von anonym gebliebenen Autoren; — und das war wohlgethan! — Um in den gefährlichen Juniabenden einer muthmasslichen Verödung der Thespishallen vorzubeugen, assoziirte sich Direktor *Carl* mit der Kunstreitergesellschaft des *Alexander Guerra*. Zu solch löblichem Zwecke ward demnach Meister Fenzel beordert, flugs ein paar Pantomimen zu erfinden, betitelt: „Der Mauren Treubruch in Granada," und: „Der Zauberfels," oder: „Der Höllensprung mit Mann und Ross," absonderlich ein Doppelfest für die Gallerieen, woran jedoch auch das Parterre sein Gaudium zu erkennen gab. Eingeflickt wurden die „Räuber in den Abruzzen," durch Chöre, Gruppirungen, Tableaux, Evoluzionen u. s. w. illustrirt. — Was dabei im Orchester abgespielt wurde, mochte noch hingehen, aber, hilf Himmel! von oben herab das kannibalische Charivari der Regimentsbande, unter Philipp Fahrbach's Kommandostab, grenzte an's Skandalöse. —

Das *Leopoldstädter Theater* lud seine Gönner auf folgende Gerichte: „Der Tod und der Wunderdoktor" (Preisstück), Musik von Hebenstreit (unter Null); 2) „Laufer und Jäger," Posse mit Musik vom Kapellmeister Ott (das Zünglein schwebte in der Mitte); 3) „Die blaue Frau und der Ehefeind," oder: „Die Mädchen-Konskripzion," Zauberspiel; 4) „List und Zufall," oder: „Der Bauchredner aus dem Stegreif," Lokalposse vom Schauspieler Landner; 5) „Der betrogene Aeolus," Pantomime von Fenzel, mit Musik von verschiedenen Meistern (?? insgesammt Nieten). — Vom jenseitigen Wien-Ufer emigrirten: 1) „Die Theaterwelt"; 2) „Das lose Maul"; 3) „Der Schneider und seine Töchter"; 4) „Raubritter Wolfsklau"; 5) „Marquis, Schuster und Tandlerin"; endlich nachstudirt: 6) „Domi, der amerikanische Affe," manifestirt durch einen afrikanischen Nazionaltanz (!!) der Guerra'schen Eleven; und 7) das Zauberspiel „Mimeli." — Bei so geringer Anziehungskraft und dem Thatbestand, dass alles Dargebotene nur wenig munden wollte, ist der Erfolg begreiflich; das Haus, sonst so beliebt, blieb leer.

Franz Pokorny, der unermüdlich thätige Direktor des *Josephstädter-Schauspielhauses*, ein durchaus rechtlicher Ehrenmann, dessen einziges, um keinen Preis zu theuer erkauftes Ziel das Vergnügen und die Zufriedenheit des ihm so wohlwollenden Publikums ist, berief, wie gewöhnlich, beim eintretenden Frühling seine Operngesellschaft von Pressburg hierher, und eröffnete den Zyklus der diesjährigen Vorstellungen mit Halevy's „Guido und Ginevra." Die Gewissensfrage: ob es nicht räthlicher gewesen sein dürfte, die wirklich etwas beschränkten Gesangkräfte vorerst an einer minder schwierigen Aufgabe zu versuchen, mag unerörtert bleiben; — immerhin genug, dass sich, die zu Gebote stehenden Mittel billig berücksichtigt, ein wenigstens im Ganzen sehr günsti-

ges Resultat herausstellte, und dem angestrengten Fleisse jedes Einzelnen die vollste Anerkennung zu Theil wurde. Dass mehrere allzugrosse Momente der keineswegsästhetisch schönen Handlung, vorzüglich in den Pestszenen, gemildert oder gar ausgemerzt, manche durch die Oertlichkeit unerlässlich bedingte Abkürzungen, — wie z. B. in den episodischen Tanzstücken — vorgenommen werden mussten, bedarf keiner Erwähnung. Ueber die Komposizion selbst haben diese Blätter wiederholt und detaillirt sich ausgesprochen; damit wären denn also die Akten ein für allemal geschlossen. Das Urtheil der hiesigen Kunstrichter ging dahin: dass der Tonsetzer vieles razionell verständig, psychologisch treu aufgefasst und mit Talent durchgeführt habe; dass eine reichbegabte Fantasie, die sorgfältigste Feile des organischen Baues, tiefes Studium der Orchestrik, überraschende Instrumentalwirkungen und glänzende Masseneffekte darin sich offenbaren, — demungeachtet aber der jedenfalls begabte Schöpfer dieses dramatischen Kolosses nicht gänzlich freizusprechen sei von einem fast ängstlichen Haschen nach Originalität, einem quälenden Ringen und beklemmenden Abmühen, in fremde Formen sich zu zwängen, von einer, nicht selten in Bizarrerie ausartenden Sucht, auf Kosten der Klarheit immer nur neu erscheinen zu wollen, von einer gewissen zerstückten Manier, die begleitenden Tonwerkzeuge in vertheilte Stellungen zu bringen, worunter das bis zum Uebermaass angewendete Pizziccato besonders eine Hauptrolle spielt, von einem Ueberladen und Erdrücken der Melodie, von einer beinahe eigensinnigen Beharrlichkeit, durch die schroffsten Kontraste eine Reihenfolge der frappantesten Wirkungen zu ertrotzen; — und eben so wenig von verschiedenen, vielleicht willenlosen Reminiszenzen, welche unverwerflich Zeugniss geben, dass jenes sich selbst vorgesetzte Ziel einzig darin bestand, muthig in die Fussstapfen hochgefeierter Vorbilder zu treten, und sie, wo nicht gar zu überbieten, doch wenigstens im kühnen Fluge zu erreichen. — Obgleich die entscheidende Stimmenmehrheit der „Jüdin,“ als der älteren Schwester, den Vorrang zugestand, so wäre es nichts desto weniger einseitige Parteilichkeit, ja unverantwortlich, jene in der voluminösen Partitur enthaltenen wesentlichen Vorzüge und wahrhaft trefflichen Einzelnheiten verkennen zu wollen; beispielshalber sind Guido's sämmtliche Arien, die erste, romanzenförmige: „Ein himmlisch Wesen war erschienen,“ mit Harfenbegleitung, deren reizendes Motiv konsequent den eigentlichen Grundtypus und eine versinnlichende Bindungskette der ganzen Rolle bildet, die zweite, im Grabgewölbe, mit Violoncell und Trompetensolo: „Tief fühl' ich's hier, an diesem Beben,“ dann die dritte: „Höret mein heisses Flehen“; endlich die letzte, mit dem Ausruf bei Ginevra's Wiederfinden: „Ha! was seh' ich? wach' ich? träum' ich? Freundlicher Schatten!“ sammt dem jubelnden Zweigesang: „Sie lebt! ich athme noch!“ meisterhaft angelegt und gearbeitet, mit solch tiefer Empfindung und warmem Gefühlsausdruck in Tonbildern geschildert, dass der hinreissend bezaubernde Eindruck nimmer fehlen kann. Aber auch die wildfrivolen Freibeuterchöre, gewisse barokke Modulazionen abgerechnet, der Verlobungsfestgesang, das folgende Quintett, das Duo zwischen Ricciarda und Fortebraccio, mit der interessanten rezitativischen Einleitung, die Stretta des zweiten Finals, das Frauengebet in der Gruft, die Arie des Podesta: „Sie wird das Alter dir versüssen,“ Ginevra's Erwachen im Sarge, die Rückkehr des Bewusstseins, das Entsetzen bei dem Gedanken, lebendig begraben zu sein, der beutegierigen Räuber starrer Schreck, die Abgeschiedene als gespenstige Erscheinung zu gewahren, das jauchzende: „Mein Gott! ich bin gerettet!“ desgleichen ihr trostloses Durchirren der verödeten Stadt, das ängstliche Pochen an die Palastpforten, endlich jenes seelenvolle, Entzücken ausströmende Schlussterzett mit dem versöhnten Vater und ihrem treugebliebenen Geliebten; in all' diesen und noch mehr anderen Szenen weht ein wahrhaft poetischer Geist, eine harmonische Fülle, ein bewundernswerther Ideen-Reichthum, dass man gerne darob einzelne Mängel, augenscheinlich Verfehltes und störende Missgriffe übersieht, und durch solch Uebergewicht reichlich für die kleinere, tadelnswerthe Hälfte entschädigt sich fühlt. — Nicht zu verkennen ist, dass Halevy noch keineswegs mit dem ihm verliehenen Pfunde hauszuhalten, seine üppige Fantasie zu zügeln gelernt; noch nicht zur klaren Erkenntniss seiner selbst und zu geordneter Verwendung der vielseitigen Kunstmittel gelangt ist. Das wird geschehen, wenn ihm der Kenner Lob mehr gelten wird, als die Apotheose der befangenen Menge.

(Fortsetzung folgt.)

In *Reichenberg*, wo in früheren Jahren schon manche kleinere Musikfeste Statt fanden, wurde am 22. und 23. August d. J. das zweite grössere Musikfest unter Mitwirkung von 230 Personen gefeiert. Des Sonntags früh um 8 Uhr wurde in der Kirche zum heiligen Kreuz *Hummel's* Messe No. 3 sehr gelungen aufgeführt, Nachmittags im Theater *Mendelssohn's* weltbekannter Paulus, den Herr Chordirektor *Schmidt* mit sicherer Hand ausgezeichnet leitete. Die Ausführung gelang daher und durch den Fleiss aller Betheiligten so gut, als man es von einem so verschiedenartig zusammengesetzten Personal nur verlangen konnte. Besonders in dem Chor: „Saul, was verfolgst du mich“ waren die Blasinstrumente etwas unsicher. Die Chöre waren stark besetzt und gingen sicher, wenn auch das Piano sorgfältiger hätte beachtet werden können. Die Solopartieen sangen Fräul. *M. Oppelt* aus Zittau; Fräul. *E. Wachter* aus Friedland; die Herren *Th. Stanzel* aus Reichenberg und *A. Friedrich* aus Schönlinde. Die Sopranistin sang mit Gefühl, weniger die Altistin; der Tenor Herr Stanzel recht schön, sicherer als im vorigen Jahre, und der Bassist zeigte im Vortrag Feuer und Leben, dazu eine in Tiefe und Höhe ausgezeichnete Stimme. — Des Montags früh wurde auf Veranstaltung des Herrn Chordirektor Schmidt ein allgemeiner Spaziergang in die schönsten Umgegenden gehalten. Das für ungünstige Witterung eingerichtete Quartett fiel daher weg. Nachmittags um 4 Uhr begann die sogenannt musikalische

Akademie im Theater, zuerst unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *W. Klingenberg* aus Görlitz. Beethoven's Sinfonie aus C moll machte den Anfang, wurde durch gute Leitung und Aufmerksamkeit der Vortragenden, nur einiges Schwanken abgerechnet, sehr glücklich zu Ende gebracht und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Rezitativ und Arie aus Mozart's Titus wurde von Fräul. *Emilie Klingenberg* gut und mit schöner, kräftiger Stimme gesungen, jedoch weniger beifällig aufgenommen, als sie es verdient hätte. Lebhafteren Beifall erhielt Fräul. *Emma Finke* aus Reichenberg, welche Thalberg's Fantasie über Don Juan etwas befangen, aber fertig vortrug. Statt der Adelaide von Beethoven, welche Fräul. E. Klingenberg nach dem Anschlagezettel singen sollte, wurde von ihr ein kleines, hübsches Lied gut vorgetragen und mit vielem Beifall aufgenommen. Lindpaintner's Ouverture zu Hiltrude blieb gleichfalls weg und es wurde dafür der Schlusssatz der Kittl'schen Jagdsinfonie so gut gegeben, dass sie zu den gelungensten der diesmaligen Aufführungen gerechnet werden muss, obschon auch hierin die Blasinstrumente einige Unsicherheit zeigten. Herr Kapellmeister *Kittl* selbst, der dem Feste beiwohnte, gab den Ausführenden seine Zufriedenheit zu erkennen. Herr *Rieger* spielte dann Variazionen von de Beriot mit vieler Fertigkeit, wenn auch noch nicht mit ausgebildetem Geschmack, gibt jedoch die schönsten Hoffnungen, mit der Zeit zu den tüchtigsten Spielern gerechnet werden zu dürfen. Die nächtliche Heerschau von *Zedlitz* und *E. Titl* wurde mit dem lebhaftesten Beifall begrüsst und da Capo verlangt. Der höchste Eintrittspreis war 1 Fl. 20 Kr. und der niedrigste 15 Kr. Konv.-M. — Uebrigens war das Fest durch allgemeine Heiterkeit ausgezeichnet.

Todesfall.

Am 26. August, Abends ¾ auf 10 Uhr, verschied der Kapellmeister Ritter *Ignaz v. Seyfried*. Sein altes Gichtübel hatte sich auf edlere Theile des Körpers geworfen; die letzte Ursache seines Todes war nach dem Ausspruche des Arztes eine Lungenlähmung. Die Kunst hat viel an ihm verloren; auch wir beklagen den Verlust eines langjährigen geschätzten Mitarbeiters. Ueber des Entschlafenen Leben und Wirken werden wir Näheres berichten.

Feuilleton.

Am 28. August gab der philharmonische Verein der Studirenden zu Leipzig ein Gesang-Konzert im Saale des Schützenhauses zum Besten der evangelischen Gemeinde in Prag. Es war des schönen Abends ungeachtet nicht wenig besucht, so dass der Zweck des Konzerts nicht unerreicht geblieben ist. Die Gesänge gingen unter *G. Schmidt's* (aus Weimar) Leitung vortrefflich in Hinsicht auf Sicherheit und schöne Stimmen. Vorzüglich muss ein herrlicher Tenor und ein ausgezeichneter Bass, welche die meisten und wichtigsten Soli ausführten, hervorgehoben werden. Den grössten Beifall erwarben sich ein Volkslied und die neue Komposizion C. Zöllner's zu Goethe's: „Ich hab' mein Sach auf nichts gestellt," welche da Capo verlangt und gegeben wurden. Den Schluss machte Romanze und Szene mit Chor aus Euryanthe von Weber, worin die Romanze „Unter blüh'nden Mandelbäumen" schön und ausdrucksvoll gesungen wurde, wie das Ganze lebendig und mit fester Kraft. Keine der zehn Nummern entbehrte des Beifalls und der Verein gehört unter die tüchtigen.

Der bekannte Pariser Violoncellvirtuos *Alexander Batta* tritt eine grosse Kunstreise durch Teutschland an. Wie die Revue et Gazette musicale de Paris bemerkt, wird er in dem „melankolischen Teutschland" wegen des „chant rêveur de son archet" ganz besondern Beifall finden. Sein Bruder, ein tüchtiger Pianofortespieler, begleitet ihn.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien hat *Spontini* mittels Diploms vom 18. Mai d. J. zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Hofrath *Karl Gottfried Theodor Winkler* zu Dresden (*Theodor Hell*) ist zum Vizedirektor des sächsischen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle unter Beibehaltung der von ihm bisher verwalteten Sekretärfunkzion ernannt worden.

Bei einem Feste, welches in *München* ein unter dem Namen der „Zwanglosen" dort bestehender Verein von Literaten und Künstlern dem durchreisenden Thorwaldsen zu Ehren veranstaltet hatte, führte der junge Violinspieler und Komponist *Karl Eckert* aus Berlin eine neue grosse *Festouverture* von seiner Komposizion auf, welche allgemein ansprach. Auch ein Lied für Männerstimmen von demselben Tonsetzer (gedichtet von Dr. Ernst Förster) fand lebhaften Beifall.

Das diesjährige *Züricher Gesangfest* ist unter grosser Theilnahme gefeiert worden. Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf 800, von denen die meisten aus Zürich, dessen Umgegend und dem Thale der Limmat waren; Glarus und Zug hatten etwa 100 Sänger geschickt; von Frankfurt a. M. war eine Deputazion des dortigen Liederkranzes erschienen. Die Gesänge wurden alle im Freien ausgeführt. — Nächstes Jahr wird das Fest in Rapperswyl gefeiert; man hofft, die sämmtlichen Schweizer Gesangvereine dazu vereinigen zu können.

Von *Hektor Berlioz* sind sechs Gesänge (balladenartig) für Mezzosopran oder Tenor unter dem Titel: Les nuits d'été erschienen, welche sehr gepriesen werden. Bekanntlich hat Berlioz bis jetzt nur grössere, und zwar meist nur Orchesterwerke, geschrieben.

In Paris wurde neu aufgeführt: *Die beiden Diebe*, komische Oper in einem Aufzuge, von *Girard*, mit einer (nach dem Berichte französischer Blätter) gesangreichen, frischen und anziehenden Musik; auch das Buch, obwohl auf die ziemlich verbrauchten Verwechselungen gebaut, wird als interessant geschildert. Die Oper ist bereits bei Aubert im Stich erschienen.

Ebenfalls beifällig aufgenommen wurde *Clapisson's* neueste dramatische Arbeit: *Bruder und Ehemann*, komische Oper in einem Aufzug. Ein junger Maler, welcher als Lediger eher eine gute Stelle zu erlangen hofft, gibt sich für unverheirathet und seine Gattin für seine Schwester aus; eine Gräfin, die in ihn verliebt ist, empfiehlt ihn dem Minister, während ein Marineoffizier der angeblichen Schwester die Cour macht. Das gibt mancherlei Verwickelungen, die sich damit enden, dass der Maler die Stelle erlangt und sich wieder aus dem Bruder in den Gatten verwandelt, wogegen die beiden Getäuschten, die Gräfin und der Offizier, einander heirathen. Die Musik soll, wenn auch theilweise nicht eben sehr neu, doch reizend, elegant und geschmackvoll sein.

In *Marseille* ist Seiten des Staats eine Musikschule als ein Vorbereitungs-Institut (*succursale*) für das grosse Pariser Konservatorium errichtet und Herr Barsotti zum Direktor desselben ernannt worden.

Am 24. August starb auf einem Landgute bei Danzig der beliebte Liederkomponist *Friedrich Curschmann* aus Berlin.

Ankündigungen.

In zweiter mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe G. Meyerbeer's vermehrten Ausgabe ist im Verlage von **E. Leibrock** in Braunschweig erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Das Musikfest oder: Die Beethovener.

Novelle von

W. R. Griepenkerl.

330 Seiten. Velinpapier. broch. Preis 21 Ggr.

Diese hier zum zweiten Male erscheinende Novelle setzt Leser voraus, welche Sinn für das Wesen und die Bedeutung der Musik, insbesondere der höhern Instrumentalmusik haben, wie sie vor Allen in Beethoven's grossen Tonschöpfungen sich kund gibt. Nachdem über das Buch bereits seit seinem ersten Erscheinen stimmberechtigte Urtheile in den vorzüglichsten musikalischen Zeitschriften ausgesprochen sind, bleibt dem Verleger nur übrig, auf diese zu verweisen, um der neuen vermehrten und durch billigen Preis Jedem zugänglichen Ausgabe eine freundliche Aufnahme zu bereiten.

Neue Musikalien im Verlage von **Friedr. Hofmeister** in Leipzig, August 1841.

	Thlr.	Gr.
Artot, 2 Airs variés p. Violon av. Pfte. No. 1. 2. à 20 Gr.	1	16
— Romance de Lucrezia Borgia pour Violon av. Pfte.	—	12
Banck, Op. 42, No. 1. Impromptu p. Pfte.	—	6
Donizetti, Maria de Rudenz. Vollst. Klavierauszug.	8	—
— Romance aus do. (Ach keine Thränen flossen) f. Sopr.	—	6
Marschner, Op. 100. Klänge aus Osten. Klavierauszug.	1	12
— Ouverture aus do. für Pianoforte	—	12
Panofka, Op. 33. Etudes d'Expression p. Pfte.	—	10
Ravina, Op. 1. Quatre Etudes pour Pianoforte	1	—
Ries, Violinschule für den ersten Unterricht	3	—
Rietz, Op. 10. Ouverture: Jery u. Bätely f. Orchester.	1	16

SUBSCRIPTIONS-EINLADUNG.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint binnen Kurzem:

Fest-Cantate: „Gott ist der Herr!"

für vier Singstimmen und Orchester. Componirt für die Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf von

T. I. Pachaly, Cantor und Organist in Schmiedeberg.

Se. Maj. unser jetzt regierender König haben die Zueignung dieses Werkes huldreichst anzunehmen geruht.

Diese Fest-Cantate fand bei ihrer ersten Aufführung durch erhebende Wirkung und kirchliche Haltung nicht nur bei den zahlreich versammelten Kunstkennern, sondern bei sämmtlichen Anwesenden aus allen Ständen die lebhafteste Anerkennung. Nach dem Urtheile angesehener musikalischer Autoritäten ist dieselbe nicht nur das gelungenste Werk des Componisten, sondern überhaupt eine der vorzüglichsten neuern Kirchencompositionen. Der Text ist so eingerichtet, dass diese Cantate bei allen kirchlichen Feierlichkeiten, ganz besonders aber zur hundertjährigen Jubelfeier der evangelischen Kirchen benutzt werden könne.

Die äussere Ausstattung wird nichts zu wünschen übrig lassen; der Subscriptions-Preis wird nur auf 1 Rthlr. gestellt, während der Ladenpreis, welcher bei Erscheinen des Werkes eintritt, wenigstens 1 Rthlr. 15 Ngr. betragen wird.

Um denjenigen, welche dieses Werk durch ihre Theilnahme unterstützen, ein bleibendes Andenken zu gewähren, so werden sämmtliche Subscribenten, welche vor dem 30. September d. J. unterzeichnet haben, dem Werke vorgedruckt. — Subscribentensammler erhalten bei 10 — 1, bei 20 — 3 und bei 30 — 5 Frei-Exemplare. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bei mir ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Helios. Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte von C. Banck, C. Kreutzer, C. Löwe, H. Marschner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, C. G. Reissiger und Louis Spohr. 2 Hefte à 20 Ggr.

Inhalt des ersten Heftes:

No. 1. Spohr, Louis, Räthselhaft. Gedicht von Dräxler-Manfred.
- 2. Löwe, C., Die Mutter an der Wiege.
- 3. Reissiger, C. G., Warum so ferne? Lied von Wolff.

Inhalt des zweiten Heftes:

No. 4. Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Der Blumenkranz. Gedicht von Moore. (Deutsch und Englisch.)
- 5. Marschner, H., Geheimniss. Gedicht von Klethe.
- 6. Banck, C., Auf dem Berge. Gedicht von Wolff.
- 7. Kreutzer, C., Einst! Gedicht von W. Müller.

Braunschweig, den 28. August 1841.

Joh. Peter Spehr.

Musikalien-Verkauf.

Die sehr arme Wittwe eines hiesigen Organisten wünscht aus dem Nachlass ihres Mannes nachstehende Musikalien baldigst zu verkaufen. Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wenden.

Stralsund, im August 1841.

Musiklehrer **Hartmann.**

1) Jephta, Oratorium in 3 Abtheilungen von Händel; übersetzt und bearbeitet von Mosel. Dasselbe enthält ausser der gestochenen Partitur, Klavierauszug und Singstimmen, alle ausgeschriebenen Sing- und Orchesterstimmen 2- und 3fach für 36 — 40 Thlr. preuss. Cour.
2) Timoteo, die Macht der Töne. Kantate von Winter, mit italienischem und deutschem Text; enthält Partitur, Klavierauszug und alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-Stimmen 2fach für 12 Thlr.
3) Das Halleluja der Schöpfung von Kunzen. Partitur, alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-Stimmen 2- und 3fach für 10 Thlr.
4) Te Deum laudamus von Gottfried Weber, mit lateinischem und deutschem Text. Partitur, alle Sing- und Orchesterstimmen für 2 Thlr.
5) J. H. Stuntz, Lobgesang an die Gottheit. Partitur für 3 Thlr.
6) Die Weihe der Töne (4. Sinfonie) von Spohr. Das Werk enthält die Partitur, Direktionsstimme und alle Orchester-Stimmen für 8 Thlr. preuss. Cour.

Die zweite diesjährige Sendung

ächt römischer Darmsaiten

ist eingetroffen. — Die Saiten sind in jeder Hinsicht vortrefflich, namentlich sind diejenigen für Violoncell unvergleichlicher Art.

C. A. Klemm in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. № 36. 1841.

Dr. *Gottfried Emil Fischer*,

Professor am Berlin'schen Gymnasium zum grauen Kloster und Ritter des eisernen Kreuzes, hat sich auch um die Tonkunst so verdient gemacht, dass wir ein Unrecht an ihm und unsern Lesern begehen würden, wenn wir nicht einen genauen Umriss seines Lebens und Wirkens, den wir auch schon bei der Anzeige seines Todes versprachen, in unsern Blättern niederlegen wollten. Eine Bedeutung mehr für Gegenwart und Zukunft erhält dieser Aufsatz noch durch die leichtfertige Vermengung der Thätigkeit des oben genannten Mannes mit seinem Vater, welche sich das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst in seinem zweiten Bande hat zu Schulden kommen lassen.

Gottfried Emil Fischer, dessen Name im Lexikon nicht einmal genannt worden ist, der einzige Sohn des Professors der Mathematik am grauen Kloster zu Berlin, *Ernst Gottfried*, war 1791 am 28. November im Hause des Klosters geboren und genoss seit seinem zehnten Jahre den Unterricht dieser Anstalt. Ostern 1809 verliess er die Schule, um sich dem Bergfache zu widmen; gleichzeitig ward ihm der mathematische Unterricht des jungen Prinzen Friedrich von Preussen, des Prinzen von Oranien und des Kurprinzen von Hessen übertragen, welche Beschäftigung er bis 1812 fortsetzte. Hierzu kam aber schon 1810 noch der höhere Auftrag, während einer Badereise seines Vaters die Stelle desselben als Lehrer der Mathematik bei dem Kronprinzen von Preussen (dem jetzigen Könige) zu vertreten, und auch nach des Vaters Rückkehr blieben ihm zwei Jahre hindurch einige dieser Lekzionen anvertraut. — Schon vor 1812 hatte er den Plan, sich dem Bergwesen zu widmen, aufgegeben, und der Theologie sich zugewendet, indem er zugleich mit grossem Ernste das Studium der Musik unter *Zelters* Leitung betrieb. Fischer gehörte 1810 — 1813 zu Zelters fleissigsten Schülern in der Komposizion, dankbar bis zu Zelters Tode mit ihm in Verbindung bleibend. — 1813 und 1814 stand er als Freiwilliger in der Lützow'schen Kriegerschaar; 1815, als Offizier bei der Artillerie angestellt, erwarb er sich in der Schlacht bei Belle Alliance das eiserne Kreuz. 1817 wurde er von seiner Truppenabtheilung in Schlesien als mathematischer Lehrer an die königliche Kriegsschule berufen. In der ersten Nummer dieser Zeitung 1817 wurde sein Aufsatz: „Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst" gedruckt, mit der Unterschrift G. E. Fischer, königl. preuss. Artillerie-Lieutenant. Aber das Stuttgarter Lexikon, das diesmal doch unsere Zeitung nennt, was keinesweges immer geschieht, wenn es uns oder Andere benutzt, schiebt dennoch den Aufsatz dem Vater zu mit dem naiven Beisatze: „Wenn wir nicht irren — königl. Preuss. Artillerie-Lieutenant" (!). Dagegen ist die in unsern Blättern 1825 beurtheilte Abhandlung des Vaters: „Versuche über die Schwingung gespannter Saiten" u. s. w. derselben Person zugeschrieben worden. Kurz, es ist Alles unter einander gemengt und die Lebensverhältnisse sind dabei nicht einmal oberflächlich berührt. — In der vom Direktor des grauen Klosters, Herrn Dr. Aug. Ferd. Ribbeck bei der Beerdigung G. E. Fischer's gehaltenen und in der Plahn'schen Buchhandlung herausgekommenen Rede heisst es: „Im Herbst 1818 übernahm er auch den Gesangunterricht an unserm Kloster, und dieser Unterricht sowohl, wie der Umstand, dass ihm während einer Krankheit seines Vaters die mathematischen Lekzionen desselben in Prima auf längere Zeit anvertraut wurden, machte immer mehr den Wunsch in ihm rege, sich unserer Anstalt ausschliesslich zu widmen. Diesem Wunsche folgte er 1825, indem er seine Stelle an der Kriegsschule und im Heere niederlegte, obwohl er dabei einen nicht unbeträchtlichen Verlust an seiner Einnahme erlitt. Seitdem nun hat er uns immer und ganz angehört, und als Lehrer der Mathematik und Physik, so wie als Hauptlehrer des Gesanges mit reichem Segen unter uns 22 Jahre lang gewirkt." So ward er denn des Vaters Amtsgenosse, welcher noch 1828 am 1. Januar die Freude hatte, den Sohn vermählt zu sehen. 1831 starb der Greis, dessen Bestattungsrede die Liebe des Sohnes hielt, 1834 gedruckt, wie seine Gedächtnissrede auf Zelter 1836. — Ausgezeichnet als Lehrer der Mathematik, folgte er in dieser Wissenschaft dem Vorbilde seines trefflichen Vaters, dessen Lehrbücher er theils in neuen Ausgaben theils in Fortsetzungen vollendete, oder in Auszug brachte (1831 bis 1836); seine Doktorpromozionsschrift 1819 behandelte den Hariot'schen Lehrsatz. — Im Gesangunterricht hingegen wird ihm das Verdienst zuerkannt, eine neue Bahn gebrochen zu haben sowohl durch die Einrichtung der jetzt bestehenden Klassenabstufung, so wie durch Vertheilung der Uebungen und treffliche Methode seines eigenen Unterrichts. „Sein Eifer für die-

sen Gegenstand beruhete aber nicht nur auf persönlicher Vorliebe für denselben, sondern auch auf der innigen Ueberzeugung von der sittlichen Bedeutung eines solchen Unterrichts für das kirchliche und gesellige Leben, ja unmittelbar für das geistige Leben der Jugend, als ein Mittel zu der dem Schüler sonst noch überall versagten Befähigung, etwas wenigstens verhältnissmässig Vollendetes, und zwar in brüderlicher Gemeinschaft, zu leisten." Zur Ausbildung seiner Schüler verwendete er fast ausschliesslich nur Kompositionen im strengen Style geistlicher Musik, die Religion als Erzieherin zur Musik und als Richterin derselben betrachtend. Darum legte er auch den ersten Grund zu einer unschätzbaren Sammlung der besten teutschen und italienischen Meisterwerke der heiligen Tonkunst für das Kloster, und zwar aus eigenen Mitteln. Mit noch grösserer Aufopferung widmete er fortwährend einen nicht geringen Theil seiner Musse der Ausbildung besonders stimmbegabter und fleissiger Schüler, die er unentgeltlich in Privatstunden übte. Dabei war es seinem kindlichen Gemüthe selbst Bedürfniss, zum Besten der Schüler auf jene ernsten auch erheiternde Uebungen folgen zu lassen. Seit 1820 hatte er darum in den Pfingstferien die *Sängerfahrt* in die weitere Umgegend Berlins angestellt, auf welcher die Jugend muntere Gesänge durch Wald und Feld erschallen liess. Diese Sängerfahrt wurde bis 1839 fortgesetzt, für welche er selbst wohl 40 frohe Lieder in Musik setzte, von welchen Herr Dr. *Friedr. Bellermann*, dem wir auch einige Berichtigungen und Vervollständigungen der Wirksamkeit seines Freundes verdanken, nächstens zwei Hefte in Partitur erscheinen lassen wird, die auch einige Motetten enthalten werden. — Sein Leben war glücklich und beglückend, nicht weil ihn die Wirklichkeit mit Sorgen und Entbehrungen verschont hätte, sondern seines edeln Wesens wegen. Sein Geist war klar, seine Thätigkeit gross, seine Gesinnung fromm, liebevoll, sein Wandel treu, einfach und anspruchlos, seine Rede offen, wahr und mild: Alles von einer jugendfrischen Fantasie verklärt. Bei aller Heiterkeit lebte er doch am Liebsten in der heiligen Musik, „bis seine Hand inmitten des grossen Oratoriums, in welchem er den „Triumph des Glaubens" feiern wollte, niedersank." Von diesem Werke: „Der Glaube der Christen" sind mehrere Stücke, namentlich die erste Hälfte des zweiten Theils (die Märtyrer) fertig. In der letzten Zeit wurde nicht die Heiterkeit seines Geistes, wohl aber seine körperliche Gesundheit wankend; er entschlief am 14. Februar 1841, hoffnungsvolle Kinder und eine trauernde Gattin hinterlassend.

Ausser den genannten Werken sind von ihm erschienen:

1821. *Zwölf Lieder zum Klavier.* Die Texte sind von Goethe, Tieck, Klopstock und Matthisson, zur Zeit ihrer Erscheinung in unsern Blättern besprochen; ausführlicher das folgende Werk:

1831. *Ueber Gesang und Gesangunterricht.* Berlin, bei Ludw. Oehmigke. Dieses kurze und bündige, 148 Oktavseiten enthaltende Buch ist so voll von beherzigungswerthen Andeutungen für Gesanglehrer und Schulmänner, dass wir noch jetzt nicht ermangeln, die Aufmerksamkeit Aller von Neuem darauf zu wenden; es wird Vielen bessere Dienste thun, als viele grössere, nicht namlose Werke der Art. Vergleiche unsere Blätter 1831. S. 717.

1835. *Ueber das akustische Verhältniss der Akkorde.* Eine Abhandlung (Programm), in welcher die verschiedene Wirkung der Akkorde aus dem akustischen Verhältniss der sie bildenden Töne und besonders aus dem Zusammenwirken der mitklingenden Töne erklärt wird.

1837. *Hundert Choräle für Schulen, ein-, zwei- und dreistimmig (Sopran und Alt).* Sie sind in 3 Heften bei Trautwein erschienen und verdienen Beachtung. Vergl. unsere Beurtheilung 1838. S. 536.

1840. *Der 107. Psalm: Paratum cor meum.* Vierstimmig.

Eben so nothwendig wird eine genaue Angabe der Lebensverhältnisse des folgenden Mannes, welcher trotz seines Namens, den er sich in der musikalischen Welt erworben hatte, seltsamer Weise in allen Blättern lange genug unberücksichtigt blieb. Als darauf das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst angekündigt wurde, hoffte man mit vollkommenem Rechte auf dieses, sah sich aber völlig getäuscht. Nach und nach wurden allerlei Nachfragen laut, die uns selbst zu mancherlei Nachforschungen veranlassten. Da jedoch unterdessen ein Supplementband des Lexikons versprochen und vor dem Erscheinen desselben der Lebenslauf des übergangenen Mannes durch den Druck bekannt gemacht worden war, überliessen wir, wie billig, die Sorge für den Nachtrag den Ergänzungen des Lexikons, die wir bei solcher Lage der Sache um so sicherer erwarten durften. Wir erhalten auch wirklich einen Artikel, nur leider nicht den rechten, sondern einen ganz untergeordneten; es ist

Joseph Mortimer, geb. am 21. Oktober 1764 zu Mourne im nördlichen Irland, erzogen in der Anstalt der Brüdergemeinde zu Falneck (muss heissen *Fulneck*) in England, dann zu Misky (lies dafür *Niesky*) und Barby. Der Mann machte sich als Schullehrer und Prediger in Neuwied, Fulneck, Montmorail und Sarepta verdient. Dabei hatte der treue, für das Wohl seiner Gemeinden redlich sorgende Mann auch gute musikalische Kenntnisse, verwaltete nicht selten die Stelle eines Organisten und unterrichtete im Singen und Klavierspiel. Er starb am 29. Dezember 1837. — Das ist der zusammengezogene Hauptinhalt.

Auch diesen Nekrolog sahen wir gedruckt, entsinnen wir uns recht, in dem allgemeinen Anzeiger der Teutschen. Diesem vielfach verdienten Manne, der aber die Musik mehr als Nebensache zu seiner Freude und zur Erbauung und Belebung seiner Anvertrauten trieb, wird nun im Stuttgarter Lexikon des Supplementbandes gleich Anfangs das Werk: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformazion" zugeschrieben und zum Beschlusse versichert: „Seiner noch lebenden Wittwe verdanken wir obige *genaue* Angaben." Aber die Wittwe hat sich geirrt. Wie sich hingegen der ungenannte Verfasser

jenes Artikels irren konnte, wäre unbegreiflich, wenn er jemals das genannte Werk aufmerksam nur angesehen hätte. Der Vorname auf dem Titel des Werks: P. Mortimer — hätte ihn sonst sogleich belehren müssen, dass hier von einem Andern die Rede sei. Damit sich nun Andere von den genauen, und dennoch ganz falschen Angaben des Stuttgarter Supplementbandes nicht gleichfalls irren lassen, was um so leichter geschehen könnte, da die Belesenheit nicht weniger Musiker, sobald es sich von nicht eigentlich musikalischen Schriften handelt, nicht immer gross ist, setzen wir den kurzen Lebenslauf des rechten Mannes hierher. Er steht im „Neuen Lausitzischen Magazin. Herausgegeben von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften durch deren Sekretär *J. Leopold Haupt*, Prediger in Görlitz (den wir selbst früher auf den fehlenden Nekrolog P. Mortimer's aufmerksam machten). 17r, neuer Folge vierter Band, 4s Heft. Görlitz, bei Heyn. 1839.“ S. 171.

Peter Mortimer,

geb. am 5. Dezember 1750 zu Puttenham in Surrey in England, studirte in Niesky und Barby, wurde 1774 Lehrer bei der Schule in Ebersdorf, 1775 am Pädagogium in Niesky, 1777 in Neuwied und war dann bei der Redakzion der Nachrichten der Brüdergemeinde angestellt, die er so lange besorgte, bis er durch sein hohes Alter genöthigt wurde, alle Geschäfte aufzugeben und sich ganz zurückzuziehen, da er dann seine letzten Jahre, von seiner einzigen Tochter aus seiner zweiten Ehe treulich gepflegt, in der Stille verbrachte, und von einem schlagartigen Zufalle am 6. Januar 1828 getroffen, am 8. desselben Monats zu Herrnhut entschlummerte. So einfach die Lebensumstände des Verewigten sind, so reich war sein Geist ausgestattet und so viele Talente vereinigten sich in ihm, um ihn als einen Gelehrten in dem ehrenvollsten Umfange des Wortes auszuzeichnen. Vorzüglich waren es die Fächer der Mathematik, der Musik und der lateinischen Dichtkunst, denen er sich gewidmet hatte, und worin er weit über das Gewöhnliche hervorragte. Als Schriftsteller ist er durch die Geschichte der Missions-Sozietät in England, so wie durch die Uebersetzung von Millner's Kirchengeschichte aus dem Englischen öffentlich bekannt geworden; auch hat er ein tiefsinniges Werk über die Theorie des Choralgesanges geschrieben, dessen Werth von dem ersten Kenner anerkannt wurde. (Seine Leistungen als lateinischer Dichter lassen wir hier dahingestellt.)

Ueber das Hauptwerk Peter Mortimer's: Der Choralgesang zur Zeit der Reformazion, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodieen der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? Berlin, bei Georg Reimer. 1821 — geben wir noch einige kurze Notizen und Bemerkungen. Der Verfasser selbst gab im 21. Jahrgange unserer Zeitung S. 277 u. f. eine Inhaltsanzeige vor dem Drucke, mit seinem Namen Peter Mortimer; darauf im 23. Jahrgange S. 33 u. s. w. in 3 Abtheilungen einen Anhang zu jenem Aufsatze: Ueber Kirchentonarten. Dieser zweite Aufsatz muss jetzt nothwendig noch weit anziehender sein, als der erste, welcher nur auf das Werk aufmerksam machen sollte. Das Buch erregte Aufsehen und man betrachtete es mit einer solchen Scheu, dass sich Niemand an eine genaue Beleuchtung desselben wagte. Daher kommt es, dass das geschichtlich sehr merkwürdige Werk zu seiner Zeit, und von Vielen noch jetzt, überschätzt wurde. Oft ist die Lehre desselben einseitig, dunkel, zuweilen im Widerspruche mit den alten Leistungen selbst, und die Gesetze der Harmonisirung der alten Kirchentonarten sind bis heute noch nicht so klar entwickelt, als es wünschenswerth wäre. Man fürchtet nicht blos die langwierige Untersuchung, sondern auch die Abneigung der Zeit, dergleichen zu studiren. Das Letzte ist der Hauptgrund, warum es unterbleibt, wie manches Andere, was auch nicht unnütz wäre.

Nach diesen Bekanntmachungen und Berichtigungen habe ich noch ein Wort für mich selbst zu sprechen, sicher, dass mir es Niemand missdeuten werde, da keinem Menschen zugemuthet werden kann, sich sein Eigenthum gutwillig nehmen zu lassen. Im Jahre 1837 schrieb ich nach *John Field's* Tode einen ausführlichen Aufsatz über dessen Leben, Virtuosität und Komposizionen, nach den allersichersten Quellen und der genauesten Bekanntschaft mit seinen Werken und Verhältnissen. Was sich darin über die Zeit seines Lebens, wo ich noch keine Bürgschaft stellen konnte, vorfindet, war auf die Aussprüche eines von mir genannten Augenzeugen, Fr. Alb. Gerhard's gestützt. Dieser Aufsatz steht in unsern Blättern 1837, S. 461 u. f. abgedruckt und im Inhaltsregister unter meinem Namen mit aufgeführt. — 1840 macht nun der Supplementband des Stuttgarter Lexikons diesen Aufsatz zu seinem eigenen, nicht blos durch wörtlichen Abdruck, sondern auch dadurch, dass es alle Erinnerung an unsere Zeitschrift, an mich und Herrn Gerhard, den ich stets in von mir selbst nicht völlig verbürgten Umständen anführte, geflissentlich vertilgt. Ja das Lexikon gibt sogar meinem 1837 hier gedruckten Aufsatze 1840 folgende Einleitung, das Einzige, was es aus seinem Eigenen hinzuthut: „Jetzt sind wir im Stande, ausführliche und vollkommen zuverlässige Nachrichten über das äussere Leben dieses unvergesslichen und in vieler Beziehung mehr als blos denkwürdigen, grossen Künstlers — — zu geben, und was wir bringen, wird um so interessanter für die Leser sein, als es die vollständigste und genügendste Aufklärung über manche in seinem Artikel im Lexikon in der summarischen Andeutung dunkel gebliebene Punkte liefert. Auf die Leistungen und Werke des Meisters nehmen wir dabei weniger Rücksicht,“ — (es ist aber auch davon in dem Nachdrucke nach meinem Aufsatze die Rede) und ergänzen daher hauptsächlich nur den historischen Theil (des ersten Aufsatzes im Lexikon) und was daraus für die Karakteristik von selbst folgt.“ — Mir für meine Person ist es rein hin unbegreiflich, wie man einem Andern das Seine nehmen, sich damit vor das Publikum

stellen und aussagen kann: „Jetzt sind wir im Stande, euch folgende Aufschlüsse, höchst wichtig und interessant, zu geben," ohne den Verf. oder doch wenigstens die Quelle zu nennen, aus der man schöpfte; ja sogar sich in der Einleitung so auszudrücken, dass bei Weitem die Allermeisten auf den Gedanken kommen müssen, sie erhielten durch das Lexikon einen ganz neuen und äusserst wichtigen Originalaufsatz! — Es ist viel. — Ich appellire an die Gerechtigkeit des Publikums und an das Gericht der Zukunft. *G. W. Fink.*

Für Streichinstrumente.

Six grandes Etudes pour le Violon par *Franc. Prume.* Oeuv. 2. Berlin, chez Ad. Mr. Schlesinger. Pr. 1¼ Thlr.

Die Namen der Etüden sind: 1) Le Staccato; 2) Duetto pour un seul Violon (auf zwei Liniensystemen geschrieben); 3) la Romantique (mit viel Tremolo); 4) Sonata (in einem Satze); 5) la Turque (eine sonderbare Benennung, die wir uns nicht recht zu erklären wissen, denn die Wiederholung einer Figur oder eines Ganges gibt noch keinen Grund. Nützlich jedoch ist die Uebung); 6) le petit Savoyard (steht auch nur des Namens wegen, wie jetzt häufig, ist aber hübsch und scherzhaft). Tiefe der Erfindung ist nicht in diesen Sätzen, dagegen sind sie in ihrem Baue leicht fasslich und für Uebungen neuer Bravour so vortheilbaft, dass sie nicht zu übersehen sind. Der Druck ist sehr deutlich, reinlich und gut.

1) *Petites Pièces amusantes pour le Violon seul* composées par *Ed. Raymond.* Oeuv. 20. Breslau, chez Ch. Weinhold. Preis 8 Ggr.
2) *Air varié pour le Violon avec accomp. de Piano* par *Ed. Raymond.* Oeuv. 21. Ebendaselbst. Preis 14 Ggr.

Das erste Werkchen enthält lauter kurze hübsche Sätzchen verschiedener Art, als Kantabile, Walzer, Ecossaisen, Märsche, Romanzen u. s. w. und als No. 18 ein Thema mit zwei Variazionen; Alles dem Instrumente angemessen. Dergleichen ist für Viele sehr wohl zu gebrauchen. Das folgende Werkchen verlangt mehr Fertigkeit, gibt eine Introdukzion und vier Variazionen auf ein Walzerthema, welches dann zu einem Andante cantabile, ⁶/₈, und darauf zu einem brillanten Schluss-Allegro, ⁴/₄, umgeformt wird. Das Klavier ist sehr leicht und das Ganze für häusliche Unterhaltung.

L'Impatience. Caprice ou Pièce de Concert pour le Violon par *Maurice Schoen.* Oeuv. 12. Breslau, chez C. Cranz. Preis 4 Ggr.

Zur Uebung für schon fertige Spieler, die auch einige Stellen für die G-Saite allein, übrigens viel Doppelgriffiges und Harpeggirtes darin erhalten.

Zwei Duetten für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler componirt von *Moritz Schoen.* Op. 6. Breslau, bei Leuckart. Preis 16 Ggr.

Der Verfasser, Orchesterdirektor am Stadttheater zu Breslau, hat sich bereits durch nützlich befundene Uebungen für die Violine bekannt gemacht. An diese schliessen sich die beiden vorliegenden Duetten, deren im Titel angegebene Doppelbestimmung sicher erreicht werden wird. Erfindung und Haltung weichen vom gewohnten Gange solcher Uebungs- und Unterhaltungssätze nicht ab; die Melodieen und ihre Verknüpfungen greifen nicht tiefer in Karakterdarstellungen, als es der Zweck derselben mit sich bringt, und beide Violinen nehmen sich einander die melodischen Perioden wie die imitatorischen Figuren wechselsweise ab, wie es solchen Duetten vorzüglich angemessen ist. Diejenigen Lehrer, welche sie für ihre vorwärtsgerückten Schüler beachten, wozu wir rathen, werden vorher einige Druckfehler zu verbessern haben, damit der Vortrag und das Vergnügen daran nicht gestört werde.

III Duos concertans pour II Violons composés par *Joseph de Blumenthal.* Oeuv. 83. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 20 Ggr.

Zu konzertirenden Duetten gehören natürlich schon fertige Spieler, wenigstens solche, die ihre erste Schule gut vollendet haben und ihre gewonnenen Kräfte nun auf möglichst angenehme Art durch den Vortrag solcher Tonsätze fördern wollen, die nicht nur dem Instrumente angemessen, sondern auch kunstgerecht geschrieben, gut und schön erfunden und mit Geschmack sinnig durchgeführt sind. Dies Alles kann man diesen Duetten gewissenhaft nachrühmen. Die Erfindung ist, bei allem natürlichen Fluss der Melodieen und bei aller Eingänglichkeit durch Wohllaut und Folgerichtigkeit, keinesweges gewöhnlich, vielmehr eigenthümlich und spannend, so sehr auch Ordnung und Form in Ehren gehalten worden sind. Sie werden daher gute Spieler ergötzlich unterhalten und zugleich nützlich angenehm beschäftigen, als werthvolle und schöne, auch schön ausgestattete Werke, die sich immer mehr Bahn brechen werden.

Erheiterungen. Auswahl von 102 Stücken aus den beliebtesten Opern und Romanzen für zwei Violinen von *J. Gard* und *Panofka.* 6 Suites. No. 6. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Auch diese letzte Folge gibt leichte, sangbare Sätzchen aus beliebten Opern, z. B. aus dem Maskenball, Brauer von Preston, treuen Schäfer, Czaar und Zimmermann, aus der Jüdin, Guido und Ginevra u. s. w. Alles für mässig geübte Spieler und für Schüler zu angenehmer Uebung. — Es ist auch in derselben Verlagshandlung unter dems. Titel eine solche Sammlung für eine Violine in drei Heften erschienen; jedes Heft ⅓ Thlr.

Grand Quatuor pour II Violons, Viola et Violoncelle composé par *Ant. Berlin.* Op. 39. Amsterdam, chez Theune et Comp. Pr. 4 Fl.

Der Verfasser, ein sehr thätiger und aufwärts strebender junger Mann, übergibt uns hiermit den Stimmenabdruck eines den Gebrüdern Müller in Braunschweig gewidmeten Quartetts aus Es dur. All. maestoso con spirito, 4/4; Andante moderato, 3/8, As dur; Menuetto in Es, Trio As dur; Allegretto, Rondo, 2/4, Es dur. Es ist Schade, dass uns der Mangel einer Partitur an genauer Verfolgung des Werks hindert. Nach Durchsicht der Stimmen mögen wir es eher für ein Unterhaltungsals für ein Karakterquartett halten; es scheint in beliebt eingänglicher Weise, die geübten Dilettanten am meisten zusagt, gehalten. Möge es sich eines glücklichen Antheils erfreuen. Es ist immer löblich, wenn junge Komponisten sich im Satze für Streichquartett aufzubilden streben. Der Druck ist sehr deutlich und gut.

Zweites Quartett (in Es) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell componirt von *Ludw. Pape.* 10s Werk. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Auch Stimmendruck. So viele wir aber von den Komposizionen dieses jungen Mannes näher kennen gelernt haben, so viele beweisen nicht nur ein rechtschaffen tüchtiges Kunststreben, sondern auch zugleich sichere Gewandtheit und reiche Begabung. Man wird also wohlthun, wenn man auf den wackern Mann seine Aufmerksamkeit richtet und das Werk versucht, das den Spielern eine treffliche Unterhaltung, und mindestens, wahrscheinlich mehr zu bieten scheint.

Sechs ganz leichte Quartetten für zwei Violinen, Viola und Cello. Als angenehme Uebungen für lernende Violin-, Viola- und Cello-Spieler componirt von *Jer. Friedr. Götze.* Op. 48. Weimar, bei Bernh. Friedr. Voigt.

Leicht sind diese Sätzchen gewiss, auch gerade so kurz, dass nur etwas vorwärtsgekommene Schüler sie schnell bewältigen und mit einander ausführen werden. Der Gedanke ist gut und mag Vielen Freude und Nutzen bringen. Vier dieser Quartetten bestehen nur aus einem einzigen Satze; No. 2 und No. 6 aus zwei Sätzchen. — Da man aber sich einmal gewöhnt hat, aus Bequemlichkeit nicht blos Cellospieler zu sprechen, sondern auch zu schreiben, so schlagen wir vor, für die Zukunft doch auch lieber Lin- und Laspieler zu schreiben; man hat es mit demselben Rechte und wäre eine neue Ersparniss. Dass das Werkchen nur in Auflegestimmen gedruckt wurde, ist in der Ordnung.

J. J. F. Dotzauer

1) 12 *Exercices pour le Violoncelle.* Oeuv. 158. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Ggr.

2) *Pièces pour II Violoncelles* composées aux premiers Commençans. Oeuv. 159. Liv. 5. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Ggr.

3) *Six Romances pour le Violoncelle av. accomp. du Pianof.* Oeuv. 162. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Sind irgend eines Komponisten Werke, besonders in einem bestimmten Fache und ganz vorzüglich in Tonsätzen zur Uebung, wo eine Methode festgehalten werden muss, so oft besprochen worden, als die Unterrichtswerke des genannten Mannes, so sind schon in diesem Falle ausführliche Beurtheilungen unnöthig; ist aber der Mann hierin sowohl den Lehrern als den Schülern so bekannt und beliebt, als Herr Dotzauer, so ist eben nichts weiter nothwendig, als dass man an solche Werke erinnert, damit man sie vor der Menge des immer neu Zuströmenden nicht vergesse und sich den Gewinn, den sie bringen, nicht selbst raube. Das erste Werk gehört für schon gebildete Violoncellisten, in deren aller Händen es sein sollte. Das zweite ist für Anfänger, die es auf eine angenehme Art in der erfahrenen Weise dieses Virtuosen weiter fördern wird. Das dritte Werkchen liefert hübsche Unterhaltungssätze geselliger Art für einen guten Spieler; auch die Begleitung ist nicht leer und ordnet das Pianoforte nicht zu sehr unter.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Angennes). Unser kleines niedliches Theater ist viel gescheidter als so viele andere kleine niedliche Theater Italiens; es gönnt ihnen vom Herzen die Tragedia lirica, und belustigt sich immer mit der Opera buffa. Absque Donizetti salus nulla, ergo Donizetti. Bei alldem dass seine in's Italienische übersetzte Oper La Fille du Regiment unlängst auf der Mailänder Scala mit einem grossen Fiasco nach Hause gezogen, wagte man es doch, sie hier zu geben, und sieh da, zum Erstaunen Aller hat sie gefallen! Wer war aber diese Figlia del reggimento? Nichts mehr und nichts weniger als die liebe Gabussi, deren Name von Italien und Wien aus den Lesern dieser Blätter vortheilhaft bekannt ist; der Buffo war der wackere Rovere, der eben so wie Tenor Borioni und Bassist Mazzetti zum Ganzen befriedigend mitwirkte. Die beiden folgenden ältern Opern Clotilde von Coccia (mit der Fanny Leon) und Chi dura vince von Ricci, erfreuten sich ebenfalls eines guten Erfolges.

In zwei von der hiesigen Societa Filarmonica gegebenen Akademieen sang die spanische Prima Donna *Cristina Ramos* mit vielem Beifalle; sie wird hier künftigen Herbst auf dem Teatro Carignano singen. Herr *Luigi Bordese*, welcher bereits für die Opéra Comique zu Paris die Opern Mantille, Deserteur Suisse, Automate, Jeanne de Naple komponirt hat, wurde engagirt, zur nämlichen Stagione für dasselbe Teatro Carignano eine neue Oper zu schreiben.

Tortona. Donizetti's Marino Faliero, der weder bei seinem Entstehen in Paris, noch in den letzten Jahren hier zu Land Glück gemacht, besteigt jetzt weit öfters

unsere Bühnen, macht auch zuweilen einen glänzenden Sukzess, wie es diesen Frühling hier der Fall war. Freilich könnte man sagen, es waren die Sänger (die Berti-Gabussi, Tenor Bianchi, die Bassisten Fiore und Torre), die sämmtlich beklatscht wurden; die Oper hat aber öfters mit weit bessern Sängern gar wenig angezogen. Wahrscheinlich muss diese Begebenheit, wie so viele andere heutige Opernbegebenheiten, einer ganz unbekannten, schwer zu ergründenden Ursache zugeschrieben werden, denn Bellini's Puritani machten hierauf sogar Furore! Die Berti war auch so gescheidt, die Oper zu ihrem Benefiz zu wählen, in welcher ihr Herr Gemahl Cesare Gabussi A. F. (Accademico Filarmonico, nämlich von Bologna, woher sie beide sind) nach dem ersten Akte ein Flötenkonzert mit vielem Beifalle spielte.

Asti. Donizetti's Roberto d'Evreux mit der Biscottini = Elisabetta, Tizzoni = Sara, Jacobelli = Roberto, Silingardi = Nottingham, erfreute sich der besten Aufnahme. Die Biscottini hat bekanntlich erst vorigen Karneval zu Cagliari die Bühne betreten; sie hat einen schönen Mezzosopran und genügt ziemlich im Gesang und in der Akzion. Die Tizzoni, Sopran und Anfängerin, und die männlichen Sänger gehen mit. Die neue Oper *Vanina d'Ornano*, vom jungen neuen Maestro *Cotti-Coccia*, mit lauter geschmuggelter Modemusik, erhielt erstaunlich vielen Beifall.

Pinerolo. In Donizetti's Gemma di Vergy betraten zum ersten Mal die Bühne die Carolina Broggini und Bassist Giuseppe Bottura (ein Schüler Bianchi's) und fanden eben so wie der Anfänger-Tenor Nicola Pelosio keinen Beifall, dessen Dosis in der nachher gegebenen Nina pazza per amore, worin die Broggini durch die Amalia Taddei, und der Bassist Bottura durch Paolo Bellegrand ersetzt wurde, sehr bemerklich war.

Fossano. Die Gemma di Vergy und Nina pazza per amore liefen hier glücklich vom Stapel mit vorherbenannten, die Broggini ausgenommen.

Porto Maurizio. Rossini's Barbiere di Siviglia mit der Buongiovanni, dem Tenor Dell' Oro, Buffo Diamanti und Bassisten Ghizzoni, beglückte die Zuhörer ungemein. Die Norma, worin eine De Charles die Adalgisa machte, entzückte sie sogar.

San Remo. Dieselbe Gesellschaft und Opern.

Voghera. Mit aller Antipathie des hiesigen Publikums zur Opera buffa hat Ricci's Scaramuccia gefallen. Die Gazziello, die Fabri (am meisten), Tenor Bonomelli und die Bassisten Fautini und Faris haben dies Wunder hervorgebracht. Die Sonnambula, von Catania's Schwan (del cigno di Catania, so nennen nämlich die Italiener den sel. Bellini), hat darauf Alles bezaubert, und des Ritters Donizetti Gemma di Vergy die Zuhörer ganz einbalsamirt (del tutto inbalsamato: ein sonderbarer italienischer Theatralausdruck, der in der Oper beiläufig sagen will: ganz selig gemacht).

Genua. Mercadante's Elena da Feltre mit der Dérancourt, Tenor Manfredi und Bassisten Valli machte einen doppelten Fiasco; einmal, weil die Musik von Seite des Gesanges dürftig befunden wurde, und gar nicht gefiel; zweitens, weil Herr Valli nicht schreien konnte, mit welchem Uebel behaftet, ein Sänger dermalen in Italien wenigstens kein Glück, ja Fiasco machen kann; während er, wenn er tüchtig schreit, des Beifalls sicher ist. Manfredi schrie gar zu viel, und die Dérancourt konnte weder mit schönem Gesange noch mit einer hübschen Kabalette glänzen. Dass es in der Beatrice di Tenda und Gemma di Vergy viel besser ging, ist leicht zu erachten; in Ersterer sang Tenor Reina, guten Andenkens, der wenigstens nicht allzusehr schreien kann, weil er ziemlich fertig ist; in der zweiten konnte Tenor Paganini den ersten Abend, vor Schrecken, nicht gut, darauf aber viel besser singen. Am 25. Juni endlich, und, weil die Stagione endigte, in den wenigen folgenden Vorstellungen erfreute sich die neue Oper *Luisa Strozzi*, del Maestro *Combi*, der besten Aufnahme. Sie ist, wie fast alle ihre heutigen Schwestern, das heutige leidige musikalische Einerlei.

Statistische Uebersicht der Frühlingsopern 1841 in Italien.

Die Theatralstagioni, die in Italien überhaupt nach Willkür anfangen und enden, übersteigen jetzt zuweilen die nächstkommenden. So dauerte die vorige Karneval- und Fastenstagione hier und da noch nach der Frühlingsnachtgleiche. In Florenz gab man die neue Oper Rolla von Ricci; in Neapel die neue Operette Oh che imbroglio, vom neuen Maestro Tauro; zu Palermo ebenfalls eine neue Operette von Madamigella Mizerot.

Demzufolge findet hier nothwendigerweise eine Vermehrung in zwei Hinsichten Statt, und die verwichene Karneval- und Fastenstagione zählt demnach 23, sage dreiundzwanzig neue Opern, und 10, sage zehn neue Maestri; unter Letztern nämlich Herrn Tauro und Dem. Mizerot.

In der eben verflossenen Frühlingsstagione wurden auf beiläufig 55 Theatern Opern gegeben, wovon ungefähr 15 auf das Königreich Beider Sizilien, 6 auf den Kirchenstaat, 6 auf das Grossherzogthum Toscana, 2 auf das Herzogthum Modena, eben so viel auf das Herzogthum Parma, 8 auf das Königreich Piemont und Genua, 18 auf das Lombardisch-Venezianische Königreich kommen.

10, sage zehn neue Opern wurden komponirt: 2 zu Venedig (Mastino, Giulio d'Este), 2 zu Mailand (Buontempone, Biricchino), 2 zu Florenz (Ildegonda, Gli Aragonesi), eine zu Neapel (Rolla), Reggio (Solitario), Asti (Vannina d'Ornano) und Genua (Luisa Strozzi).

3, sage drei neue Maestri sind entstanden: Cotti-Caccia, Gordigiani und Peri.

Demzufolge zählen schon die ersten beiden Stagioni dieses Jahres allein 33 neue Opern und 13 neue Maestri.

Wiederholte ältere Opern.

Donizetti wurde gegeben auf ungefähr 35 Theatern: die Lucrezia Borgia auf 7, Belisario auf 6, Gemma di Vergy auf 5, Marino Faliero auf 4, Roberto d'Evreux, Maria di Rudenz, Elisir d'amore, jede auf 3, Fausta,

Lucia, Torquato Tasso, Figlia del reggimento, jede auf 2, Anna Bolena, Maria Stuarda, Esule, Ajo nell' imbarazzo, jede auf 1.

Bellini auf 18, hiervon Beatrice di Tenda auf 10, Norma auf 8, Puritani auf 3, Sonnambula auf 2, Straniera auf 1.

Ricci auf 10, Esposti und Chi dura vince, jede auf 4, Scaramuccia auf 2, Orfanella auf 1.

Mercadante auf 9, Giuramento und Elena da Feltre, jede auf 3, Vestale auf 2, Gabriella di Vergy, Emma, Bravo, jede auf 1.

Rossini auf 8, Barbiere auf 6, Gazza ladra, Mosé, Cenerentola, jede auf 1.

Coppola auf 2, Nina. — *Coccia*, *Gnecco*, *Speranza*, *Verdi* u. A. von jedem 1.

Feuilleton.

Am 28. August 1841 starb in Köln im 66. Lebensjahre der als Freund und Förderer der Tonkunst vielfach bekannte und mit mehreren der ersten teutschen Tonmeister, wie Friedrich Schneider, Mendelssohn-Bartholdy, Bernh. Romberg u. A. innigst befreundete königl. preuss. Appellazions-Gerichtsrath *Erich Heinrich Verkenius*.

Herr *Fr. Liszt* gab am 25. August d. J. in Koblenz ein Konzert vor einem sehr glänzenden und zahlreichen Publikum. Er spielte unter andern auch den grössten Theil der Beethoven'schen Pastoral-Sinfonie und erntete hiermit, so wie mit allen andern Stücken seines Konzerts, vorzüglich aber mit Weber's Aufforderung zum Tanze und seinem eigenen chromatischen Galopp, den rauschendsten Beifall.

Adolph Adam hat auch wieder etwas auf die Bühne gebracht, diesmal ein grosses Ballet, Namens: *Giselle oder die Wili's* (eine Art gespenstischer, vampyrartiger Elfen bei den slawischen Völkern) mit einer angenehmen, unterhaltenden Musik. — Bei der ersten Aufführung dirigirte der von einer gefährlichen Krankheit genesene *Habeneck* zum ersten Male wieder das Orchester der grossen Oper. — Die Giselle ist bereits bei Meissonnier zu Paris gestochen erschienen.

Am 10. August starb auf einer Vergnügungsreise zu Orleans der talentvolle Opernkomponist *Hippolyte Monpou* aus Paris.

Die Königin Vikteria von England hat zwei „Balladen" von Schiller: An Emma, und Der Knabe am Bache in Musik gesetzt. Sie spielt auch Harfe und begleitete dem Bassisten Standigl während seiner letzten Anwesenheit in London mehrmals teutsche Lieder auf jenem Instrumente.

Wie die Leipz. Allgemeine Zeitung berichtet, hat Herr Johann Mooser, Orgelbauer zu Freiburg (Sohn des berühmten Aloys Mooser daselbst, welcher die Orgel im Freiburger Dom gebaut hat), eine Vorrichtung erfunden, „mittels welcher man auch bei einer einfachen Orgel alle Wirkungen von Orgeln mit einer zwei- oder dreifachen Reihe von Tasten hervorbringt."

Vieuxtemps macht nächsten Winter eine Kunstreise durch Oesterreich und Ungarn.

Die in dies. Blättern rühmlich erwähnte Oper „La maschera" von Dr. Georg Kastner ist bei Chabal zu Paris im Klavierauszuge erschienen.

Ankündigungen.

Etuden
für das Pianoforte
von
Chopin, Henselt, Thalberg
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

I. F. Chopin.
Op. 25. Liv. 1. 2.

Nº	Tonart	Preis
1.	As dur	7½ Ngr.
2.	F moll	7½ -
3.	F dur	10 -
4.	A moll	7½ -
5.	E moll	10 -
6.	Gis moll	10 -
7.	Cis moll	7½ -
8.	Des dur	5 -
9.	Ges dur	5 -
10.	H moll	10 -
11.	A moll	12½ -
12.	C moll	12½ -

II. A. Henselt.
Op. 5. Liv. 1. 2.

Nº	Titel	Preis
1.	Eroica. C moll	10 Ngr.
2.	G dur	10 -
3.	Hexentanz. A moll	7½ -
4.	Ave maria. E dur	5 -
5.	Verlorne Heimath. Fis moll	7½ -
6.	Danklied nach Sturm. As dur	15 -
7.	Elfenreigen. C dur	7½ -
8.	Romanze m. Chor-Refrain G moll	5 -
9.	A dur	10 -
10.	Entschwundenes Glück. F moll.	15 -
11.	Liebeslied. H dur	7½ -
12.	Nächtlicher Geisterzug. Gis moll	10 -

III. S. Thalberg.
Op. 26. Liv. 1. 2.

Nº	Tonart	Preis
1.	Fis moll	10 Ngr.
2.	G moll	10 -
3.	Cis dur	7½ -
4.	E dur	7½ -
5.	H moll	12½ -
6.	B moll	7½ -
7.	H dur	10 -
8.	C dur	7½ -
9.	D dur	7½ -
10.	Es dur	7½ -
11.	As dur	7½ -
12.	F dur	12½ -

Preis der sämmtlichen 12 Etuden von Chopin 3 Thlr. 15 Ngr.
- - - - - - - Henselt 3 - 20 -
- - - - - - - Thalberg 3 - 17½ -

Die
Pianoforte - Fabrik
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen
Concertflügel mit englischem Mechanismus
zum Preise von 500 Thalern Preuss. Courant
und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf & Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in weniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren ferneuden Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versehen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.

Franz Liszt.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Localen gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die in der Pianofortefabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu Leipzig gebauten neuen Concertflügel mit englischem Mechanismus habe ich wiederholt öffentlich gespielt, und in jeder Hinsicht vortrefflich gefunden. Sie zeichnen sich besonders aus durch Schönheit, Fülle und Elasticität des Tones, durch sichre, dem stärksten wie dem zartesten Anschlage gleich willige Mechanik, sowie durch dauerhafte und elegante Bauart. Es gereicht mir daher zum Vergnügen, Künstler und Kunstfreunde auf diese auch den höchsten Anforderungen genügenden Instrumente nach eigner Ueberzeugung aufmerksam zu machen.

S. Thalberg.

In Bezug auf vorstehende Ankündigung und Empfehlungen zeigen wir an, dass wir durch eine neuerliche Erweiterung unsrer Fabrik nunmehr in den Stand gesetzt sind, Bestellungen auf unsre Concertflügel schneller als bisher möglich war, auszuführen. Ein Instrument dieser Gattung ist stets in unserm Magazin zur Ansicht und Prüfung aufgestellt.

Leipzig, im September 1841. **Breitkopf & Härtel.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. № 37. 1841.

Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge von *M. Hauptmann.* Leipzig, bei C. F. Peters, Bureau de Musique. 1841. 14 S. in 4. Preis ⅓ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es ist dies eine Beilage zum dritten Bande der in obiger Verlagshandlung erschienenen neuen Ausgabe von J. S. Bach's Werken, von welcher wir nächstens den achten Band anzuzeigen haben. Der Druck dieser Erläuterungen, die Vielen überaus nützlich sein werden, ist aus Breitkopf und Härtel's Offizin hervorgegangen und so vortrefflich, dass das Auge mit Wohlgefallen darauf ruht. Der Inhalt ist folgender: Der hohe Meister ist in diesem Werke auch im Aesthetischen nicht zu verkennen; das Werk hat aber zunächst eine andere Tendenz: es will hauptsächlich ein belehrendes sein. Es lehrt die Kunst des höheren Kontrapunktes, nicht in abstrakten Regeln, sondern durch Aufstellung ausgeführter Musterkompozizionen, deren jede einen besondern Theil dieser Kunst zu ihrem wesentlichen Inhalte hat. (Aus diesem Grunde haben wir auch bereits 1839 in der Inhaltsangabe unserer Zeitung, im Voraus ganz mit dem geehrten Verfasser dieser Schrift übereinstimmend, die Kunst der Fuge unter die Schriften über Musik gestellt und sie als ein Lehrbuch ohne Worte bezeichnet.) „Mit Ausnahme des letzten Musikstückes ist die Ausführung aller übrigen auf ein und dasselbe Thema gegründet.“ So gewiss und anerkannt dies auch für jeden theoretisch gebildeten Musiker ist, so dürften doch sehr Viele von denen, die an der neuen Ausgabe der Kunst der Fuge sich erfreuen, noch jetzt über diesen unwidersprochenen Satz sich verwundern, was sich nach den Erläuterungen vermindern, ihnen aber durch eine bessere Einsicht in die Sache die Freude am Werke selbst ungemein erheben wird. Allerdings setzen jedoch diese Nachweisungen eine allgemeine Bekanntschaft mit dem Kontrapunkte überhaupt, „wie mit der Struktur und dem Wesen der Fuge und des Kanons voraus, und haben nur das Besondere und Eigenthümliche der vorliegenden Komposizionen im Auge.“ Man wird also wohlthun, wenn man sich diese allgemeine Bekanntschaft mit dem Wesen der Fuge erwirbt, was durch das lebendige Wort eines Lehrers am Besten geschehen wird. „Für die, welche dieser Erläuterungen zum Verständniss nicht bedürfen, werden sie der äussern Anordnung nach als ausführliches Inhaltsverzeichniss zur leichtern Uebersicht des Ganzen dienen können.“

Die dreizehn Fugen über das Hauptthema in verschiedenen Gestalten, die vier zweistimmigen Kanons und die zwei Fugen für zwei Klaviere (welche die Verlagshandlung den Besitzern der ersten Abdrücke, denen die beiden letzten Fugen fehlten, unentgeltlich nachgeliefert hat oder noch nachliefert) werden nun in folgender Ordnung erläutert:

Die vier ersten Fugen mit Angabe des Themas in Noten, im einfachen Kontrapunkt gearbeitet, dabei die dritte und vierte Fuge in der *Gegenbewegung*, bilden erst die Exposizion des Thema's. Davon nimmt der Verfasser Veranlassung, ein Wort über Gegenbewegung und Umkehrung in Betreff melodischer Formen und in Bezug auf Beantwortung eines Fugenthema's zu sprechen. In der Durtonart gibt das Umkehrungsverhältniss der beiden einander entsprechenden und sich beantwortenden Halbtöne wegen das bekannte Schema, hier in Noten dargestellt:



Dass dies mit Zahlen ausgedrückt folgende auf den Grundton bezogene Formel gibt, ist klar:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

In der Molltonart ist die Gegenbewegung auf einer andern Stufe zu suchen. Die ähnlichste in Bezug auf die halben Töne entsteht, wenn der Grundton der aufsteigenden Leiter mit der Quinte der absteigenden beantwortet wird, was Bach hier durchgängig anwendet, so:

Die unmittelbar folgende Bemerkung über die Gegenbewegung in Dur und Moll ist für schon etwas hierin Geübte sehr gut und wird manches nähere Bedenken vortheilhaft veranlassen. Wir gehen jedoch sogleich zu der Erklärung: Die dritte und vierte Fuge behandeln das umgekehrte Thema als ein gegebenes. Die gerade und Gegenbewegung ist hier noch nicht in einem und demselben Tonstück enthalten, sie ist noch zwischen das erste und zweite Paar der Fugen getheilt. In der fünften Fuge steht der Gefährte in der geraden, der Füh-

rer in der Gegenbewegung. Mit dieser Nummer beginnen die Kombinazionen des Thema's mit sich selbst, die *Engführungen*. Schon der erste Eintritt des Gefährten ist hier eine Engführung, indem er vor dem Schlusse des Thema's erfolgt u. s. w. Diese Engführungen sind mit vier Notenbeispielen deutlich gemacht. — Zur sechsten wird bemerkt: „Der Beisatz: *in stile francese*, bezieht sich nicht auf die Art des Kontrapunktes, in welchem diese Fuge geschrieben ist, überhaupt, sondern nur auf die darin vorkommenden kleinen Figuren in 32theil-Noten, die Grazie der damaligen französischen Klaviermusik des Couperin und seiner Zeitgenossen." — Das Thema wird hier in *verkleinerten* Noten und in der Gegenbewegung beantwortet und zwar im ganzen Verlaufe der Beantwortung, mit Ausnahme weniger Stellen, wo die Antwort in Noten von doppelter Geltung erfolgt, als ein Vorgriff der folgenden Fuge, welche die Beantwortung des Themas in *Verlängerung* und in der Gegenbewegung sich zur Aufgabe macht. — Dies Alles ist durch Notenbeispiele deutlich gemacht, es versteht sich, immer solche vorausgesetzt, die bereits etwas von der Sache erlernten, oder doch mit Fleiss erlernen wollen. Dabei kommen feine Nebenbemerkungen wichtiger Art vor, auf die wir hier nur andeutend Rücksicht nehmen können, wenn wir uns nicht in eine Belehrung vom Wesen der Fuge verirren wollen. — Man erkennt in diesen Anführungen den Gang der Erläuterungen und das Nützliche eines Studiums derselben, denn dazu ist es gegeben, schon hinlänglich. Wenn wir nun noch sagen, dass ferner von den *Kontrapunkten* zu dem Hauptthema in etwas veränderter Gestalt, von bedeutenden Ingredienzen, die mehr Farbe als Form geben, besonders von den Kontrapunkten der *Oktave* (in der achten und eilften Fuge), der *Quint* oder *Duodezime*, und der *Terz* oder *Dezime* u. s. w. anregend für bereits in diese Gegenstände Eingeweihete gehandelt, über das Auffallende der Gleichheit der vierzehnten und zehnten Fuge, dann über die Kanons gesprochen wird, wie über die beiden Fugen für zwei Klaviere und über die leider unbeendigte Schlussfuge, so empfiehlt sich das beachtenswerthe Werkchen allen dafür Empfänglichen von selbst. — Auch mit dem kurzen Anhange, hätten wir auch nach unserem Dafürhalten Einiges etwas zu beschränken, z. B. über das innerlich Lebendige eines Kunstwerks, stimmen wir, namentlich in dem Wunsche, es möge uns *A. A. Klengel's* grösseres kontrapunktisches Werk, das man seinem wesentlichen Inhalte nach die *Kunst des Kanons* nennen kann, nicht lange mehr vorenthalten bleiben, mit dem geehrten Verfasser völlig überein und sind gewiss, dass ihm Viele mit uns für seine nützlichen Erläuterungen dankbar sein werden.

Lehre vom Römischen Choralgesange.

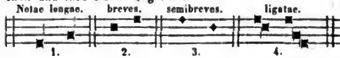
Zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer und Choralisten. Herausgegeben von *Franz Joseph Vilsecker*, Cantor in der Cathedrale und Chorallehrer im bischöflichen Clericalseminar zu Passau. Passau, Druck und Verlag der Pustet'schen Buchhandlung. 1841. S. VIII und 88 in gr. 8. Preis 48 Kr.

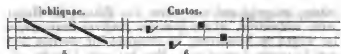
Angezeigt von G. W. Fink.

Eine Lehre über den römischen Choral in solcher Kürze und mit so vielen Notenbeispielen kann auch protestantischen Musikliebhabern, so wie allen Religionsfreunden, ganz besonders aber um des äusserst billigen Preises willen evangelischen Kantoren, Schullehrern und Organisten zu heilsamer Einsicht in einen Gegenstand verhelfen, der schon manchen Streit angeregt hat, der sogleich beseitigt gewesen wäre, wenn die Mehrzahl nur etwas von der Sache gewusst hätte. Wir wollen unsern Lesern zu einer klaren Uebersicht verhelfen und auf die wichtigen Folgerungen aufmerksam machen, die sich daraus ergeben.

Des Verf.'s Zweck ist, Geistlichen, Kantoren u. s. w. eine Anleitung zu geben, aus der sie sich Raths erholen können, wie der römische Choral gesungen werden soll. In der Frage, ob dieser Choral sich auf das griechische Tonsystem gründe oder nicht, schwankt der Verfasser. Von den Varianten dieser Gesänge in den einzelnen Diözesen (also in der katholischen Kirche gerade dieselbe Verschiedenheit, wie in allen andern, was auch kaum anders möglich ist) hat sich das Buch fern gehalten; stets gab es den in Rom selbst ursprünglich (?) angenommenen Melodieen den Vorzug und richtete sich dabei nach dem im Passauer Dom aufgefundenen, 1615 in Rom gedruckten *Directorium Chori*, welches die Regeln genau angibt, wie in Rom der Choral gesungen wird (das wird uns in der Folge sehr gut zu Statten kommen).

Der theoretische Theil ist kurz; von S. 1 bis 26. Vom Choralgesange überhaupt wird das Bekannte zusammengedrängt, Meinungen, die wir hier nicht bestreiten wollen, ob wir schon in Einigem abweichen. Ueber das gregorianische Antiphonar ist überdies in u. Bl. ausführlich gehandelt worden. Nur auf den nicht berichtigten Druckfehler auf der vierten Seite, wo es heisst, Gregor 11. brachte von Avignon nach Rom 1733 ein französisches Sängerchor mit u. s. w., wollen wir aufmerksam machen. Man verwandele die Zahl in 1378. — S. 6 wird eine Verschiedenheit des Gesanges in der katholischen Kirche, ein Unterschied zwischen dem Römischen, Französischen, Münsterschen und Kölnschen Chorale, die sich häufig durch die Melodie unterscheiden, abermals eingeräumt, wie nothwendig, auch der von Luther eingeführte teutsche Choral davon unterschieden. (Wohl zu merken!) — Das Geschichtliche von der Notazion ist von keiner Bedeutung. Vom Liniensysteme und den Noten S. 10. Es werden hier nach dem oben genannten römischen Directorium Chori vier rothe Linien gesetzt, auf und zwischen welchen die gewöhnlichen Kirchennoten stehen. Hierin Unerfahrenen zu genügen, theilen wir die im römischen Choral vorkommenden Zeichen und ihre Bedeutung mit:
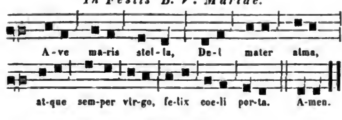




No. 1 sind ihrer Quantität nach die längsten; 2. die mässig lang gehaltenen; 3. die kürzesten, wobei sich Länge und Kürze jeder Art der Noten nach der Qualität der Sylben richtet; 4. auf diese verbundenen Noten, wie viele ihrer sind, wird eine Sylbe gesungen; 5. von den schräg gezogenen Noten wird nur der Anfang und das Ende gesungen; 6. Notenzeiger beim Wechsel der Zeilen dienen zur Erleichterung des Notenlesens, da sie die erste Note der folgenden Zeile angeben. Man vergleiche noch S. 305 d. Jahrganges, wo wir gelegentlich auch die Pausenzeichen angaben, so wie die beiden Schlüssel, den C- und F-Schlüssel, welche beide auf allen Linien gesetzt werden. Hier hat der F-Schlüssel ein Custoszeichen vor dem einfachen C-Schlüssel. „Unter *Transpositionen* versteht man im Choral die Versetzung eines Schlüssels auf eine andere Linie oder die Verwechselung des C-Schlüssels in den F-Schlüssel und umgekehrt.“ Diese Versetzung wurde nothwendig, weil man auf dem vierlinigen Notensysteme den Umfang der Töne sonst nicht bezeichnen konnte (ohne Nebenlinien zu gebrauchen). Vor der Schlüsseländerung geht immer ein Custos voraus. Eine andere Art Transposizion ist die Höher- und Tiefernahme der Töne nach Beschaffenheit der Stimme des Sängers. — Von den Intervallen das Gewöhnliche durch die diatonische Oktave oder auch *c d e f g a b c*. Da der Halbton von *b* bis *h* im Choralgesange nie vorkommt, so wird dieser Abstand nicht dargestellt; eben so wenig kommen verminderte und übermässige Intervalle vor; die Septime kommt im Choralgesange schon sehr selten vor, höhere Intervalle nie. — Eintheilung des Gesanges. Man weiss, dass die Alten noch keine veränderlichen oder abhängigen Töne hatten (gebrauchten) ausser dem *b* und *h*, für welche sie zwei Saiten hatten. Kam in der Tonleiter *h* vor, so wurde dies zum Anfange des Tonstücks mit ♮ vorgezeichnet und der Gesang hiess bduri oder Cantus durus; *b* verblieb dagegen, wenn *b* gebraucht wurde. In neueren Gesangbüchern ist das *b* meist am Anfange des Liniensystems oder vor die Note selbst gesetzt. „Es wäre zu wünschen, dass das ♮ ebenfalls überall angegeben wäre, wo die Wirkung des *b* aufhören soll.“ Ferner heisst der Choral *Concentus*, den der Gesammtchor singt, *Accentus* heissen die vom Priester allein anzustimmenden Gesänge z. B. Kollekten, Epistel, Evangelien, Intonazionen, Präfazion u. s. w. — Die Notenbeispiele der beiden gebräuchlichen Tonleitern, die bald *b* bald ♮ haben, und die Veranschaulichung der Terzen, Quarten u. s. w. sind nur für völlige Anfänger S. 18 bis 22. Auch die Lehre vom Vortrage des Choralgesanges enthält nur das Gewöhnliche: Man soll ungezwungen, ohne besondere Anstrengung fliessend singen, die Tonhöhe nach seinem Stimmumfange wählen, rein und ohne Vorschläge, Triller und Schnörkel singen, gut aussprechen, den Körper anständig halten, das Gesicht nicht verzerren, nicht sekundiren, ausser etwa bei den Lamentazionen, sich nach der Orgel oder dem Kantor richten u. s. w. Zum Beschlusse werden noch die Namen der Choralbücher angegeben, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind: Missale, Graduale, Antiphonarium, Psalterium, Processionale, Directorium Chori, Rituale, Plenarium. Das Brevier (Breviarium) enthält alle Gebete und Gesänge ohne Melodie. — An dieser Uebersicht, die das Wichtige des theoretischen Theiles vollständig gibt, kann Jeder genug haben, wenn er auch bisher wenig oder nichts davon wusste; er kann das Buch entbehren. Ganz anders ist es mit dem zweiten *praktischen* Theile von S. 27 — 88. Hier können wir wohl fortfahren, das für Nichtkenner Bemerkenswerthe den Worten nach auszuheben, aber die Reihe der Gesänge selbst können wir natürlich nicht geben. Wer also die ganze Folge kennen lernen will, hat sich das sehr wohlfeile Werkchen anzuschaffen. Zuerst wird von den Psalmentönen gehandelt. „Die Psalmen werden nach acht Melodieen gesungen, die man die acht Psalmentöne nennt.“ „Jeder gründet sich auf einen vorhergehenden Choral, den man Antiphon nennt; ist das Fest duplex, so wird die Antiphon vor und nach dem Psalme ganz gesungen“ u. s. w. Hauptfinaltöne sind *D E F G (literae finales)*. Der Ferial-Gesang soll einfacher als der Festiv-Gesang sein. Die Psalmen und Gesänge werden nicht immer über den nämlichen Ton gesungen, sondern es wird nach Verschiedenheit der Jahreszeiten oder Feste mit den Tönen gewechselt (um doch einige Verschiedenheit hineinzubringen). Die mancherlei Bemerkungen, welche zu den Gesängen gemacht werden, sind gut, erhalten aber erst ihre Bedeutung durch die Bekanntschaft mit den notirten Gesängen, die freilich im Buche selbst nachgesehen werden müssen, wenn man sich nämlich mit dem Ritus genauer bekannt machen will. Hervorzuheben wäre etwa die Karakteristik der acht Kirchentöne S. 37. — Bei Weitem die allermeisten dieser Gesänge sind die Altarliturgien mit den Responsorien des Chores ohne Harmonie. Die ungefähre Weise derselben kennt Jeder und das Genaue, von andern Liturgieen Abweichende wird freilich nur den Mann vom Fache und den Geschichtsfreund anziehen. Den Eindruck, der diesen sogenannt gregorianischen Altargesängen beigemessen wird, sprechen wir ihnen nicht ab, stimmen auch darin mit dem Verfasser überein, dass die Verwandlung der alten kleinen Septime in eine grosse nach neuer Gewohnheit durchaus nicht anzurathen ist, vielmehr sorgfältig vermieden werden muss; dennoch vermögen wir das Ergreifende dieser Gesangweisen nicht in ihrer Vortrefflichkeit, sondern nur in ihrer Alterthümlichkeit zu finden, die ihnen nicht allein einen ehrwürdigen Dämmerungsschimmer, gleich einem Heiligenschein, verleiht, sondern auch das Gemüth jedes Hörers, der von Jugend auf sich daran erbauete, bei jeder Erneuerung mit frommen Erinnerungen erfüllt, die diesen Gesängen, wie allem Alterthümlichen, von welcher Beschaffenheit es auch an sich ist, ihren mächtigen Zauber mittheilen, der auch selbst von dem Besten der Gegenwart oder eines Ungewohnten nicht leicht besiegt werden kann. Da aber jeder

Mensch gleiches Recht hierin hat, so folgt, dass Jeder nothwendig der Art des heiligen Gesanges, an welche sich seines Lebens fromme Rührungen knüpfen, den Vorzug vor jeder andern einräumen wird, ja muss. Das Meiste, was über dergleichen Alterthumshoheiten vorgebracht wird, würde daher dem Wesen der Sache nach äusserst selten etwas mehr als vorurtheilsvolle, befangene Deklamazion sein, wenn nicht eben die Macht der Gewohnheit und fantasieerregter Erinnerung die Darlegung individuell, deshalb aber noch lange nicht objektiv wahr machte. Was daraus folgt, sieht Jeder von selbst. — Von den eigentlichen *Hymnen*, die den protestantischen Chorälen am nächsten stehen, doch auch wieder von ganz anderer Art sind, sobald man das geistige Wesen der Tonbildungen beachtet, sind hier leider nur sehr wenige mitgetheilt; man wird auf die Choralbücher, namentlich auf Cantica sacra in usum studiosae juventutis von *Hauber* und *Ett* (München, im K. Schulbücherverlage. 20 Kr.) verwiesen. Wir erhalten nur drei höchst einfache Weisen, von denen wir zwei dem Texte nach sehr bekannte lateinische Hymnen, die dritte ist zum Trinitatisfeste: „Jam sol recedit igneus," den Lesern zur Ansicht und zur beliebigen Vergleichung mit evangelisch christlichen Chorälen mittheilen.

In Festo Corporis Christi.

Pange lingua glo-ri-o-si cor-po-ris my-ste-ri-um, san-gui-nisque pre-ti-o-si, quem in mundi pre-ti-um fru-ctus ventris ge-ne-ro-si rex ef-fudit gen-ti-um. A-men.

In Festis B. V. Mariae.



Bravourkomposizionen mit Begleitung des Orchesters, oder Quartetts, auch des Pianoforte.

Concertino, ou 12e Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte composé de *Louis Spohr*. Oeuv. 79. Berlin, chez Schlesinger. Pr. avec Orchestre: 3 Thlr.; av. Pianof.: 1¼ Thlr.

Das Concertino aus Adur, einige verschieden rhythmische und modulatorische Zwischensätze nach der Einleitung bringend und mit einem alla Polacca als Hauptsatze schliessend, ist nur noch der jüngeren Bravourspieler wegen in Erinnerung zu bringen; die meisten älteren Virtuosen kennen es. Man hat auch Ursache, die Konzerte Spohr's nicht zu vernachlässigen. Die Pianofortepartie ist leicht, wie gewöhnlich.

Scène des tombeaux de Lucie de Lammermoor de Donizetti. Fantaisie pour le Violon avec acc. d'Orchestre, de Quatuor ou de Pianoforte. — Et Romance de Lucrece Borgia transcrite pour le Violon avec accomp. de Piano par *J. Artot*. Op. 5. No. 1 und 2. Berlin, chez Schlesinger. Pr. No. 1 avec Pianoforte: ⅚ Thlr.; No. 2: ½ Thlr.

Die Einleitung in E moll ist gesangvoll und mit französisch zierlicher Bravour geschmückt. Ein Thema in E dur, ¾, Andante con moto, singt gut und lässt dann eine Art Variazion risoluto und glänzend folgen. Ein neues sangbares Thema, Andante, ¾, E dur, ist in der andern Hälfte mit Doppelgriffen und Verzierungen vortheilhaft gemacht, worauf ein Allegro, ¼, der Geschicklichkeit des Spielers schimmernde Gelegenheit bietet. Als Kontrast wiederholt sich das erste singende Thema und lässt den kurzen Bravourschluss, Vivace, ⅝, E moll, auffallend und eigen genug in Hinsicht auf Figur und Eindringlichkeit des Soloinstruments neupikant abstechen. Es gehört unter die sogenannt dankbaren Stücke. No. 2 sahen wir noch nicht.

Second Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte — par *Aug. Pott*. Oeuv. 15. Leipzig, chez Fr. Kistner. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Pianoforte: 16 Ggr.

Der erste Satz, All., ¼, D moll, in der Zusammenstellung sehr deutlich, giebt dem Solospieler die mannichfachste Beschäftigung, die sich Ehre mit glänzender Ausführung erwirbt. Die Zwischentutti sind nicht als Nebensache behandelt, länger und besser als jetzt gewöhnlich bedacht, was auch den Konzertisten Vortheil bringt. Ein sanfter Gesangsolosatz in B dur wirkt sehr gut zwischen den Bravouren, die darauf desto lebhafter werden, mit dem schon früher einige Male kurz eingeschalteten più Lento in D dur übergehen und im ersten Tempo stark konzertirend schliessen. Man sieht, dass es ein Concertino ist, auf welches geschickte Geiger ihre Aufmerksamkeit richten mögen.

Divertissement pour le Violon avec accomp. d'Orchestre, ou de Quatuor ou de Piano sur des Motifs favoris de l'Opéra: Sonnambula de Bellini composé par *Th. Täglichsbeck*. Oeuv. 19. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Quatuor: 1 Thlr. 2 Ggr.; avec Piano: 20 Ggr.

Die Einleitung, Andante, 12/8, A dur, lässt bald dem Soloinstrument die Oberhand, das sich im melodischen, doppelgriffigen und verzierten Vortrag hervorhebt, mit einem kurzen Allegro, ⅜, Halt macht, um das Thema

in D dur, 4/4, All. moderato, einzuführen, nach welchem drei glänzende Variazionen erklingen, die letzte erweitert und in Cis dur mit Fermate schliessend. Ein Andantino, 6/8, Fis moll tritt anmuthig dazwischen, geht im Anhange durch gehörige Vermittelung vom Cis-Septimenakkorde mit der Fermate auf den Septimenakkord von E und versetzt die Melodie in A dur, was das Tutti wiederholt. Sogleich steigert sich das Tempo im herrschenden Solo in ein Allegro con fuoco, das rauschend più Allegro auf Beifallsbewegung der Hörer hinerbeitet.

---

1) *La Sympathie. Introduction et Rondeau brillant sur des Thémes de l'Opéra: Le Renegat de Morlacchi pour deux Flûtes principales avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte* par *A. B. Fürstenau.* Oeuv. 132. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix avec Orchestre: 2½ Thlr.; avec Piano: 1 Thlr. 20 Ngr.

2) *L'Illusion. Adagio et Variations brillantes sur un Théme de l'Opéra: „Norma" de Bellini pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte* par *A. B. Fürstenau.* Oeuv. 133. Ebendaselbst. Prix avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pianoforte: 1 Thlr.

Virtuosität und Komposizionsweise dieses tüchtigen Flötenmeisters sind so bekannt, dass Jedermann im Allgemeinen schon mit Recht voraussetzt, er werde Angemessenes und Förderndes für das Instrument, dazu leicht Ansprechendes für die Hörer auch in diesen neuen Bravourleistungen finden, was gute Flötenbläser um so weniger zu vernachlässigen haben, je grösser das Vorurtheil gegen die Flöte im Munde der Menge geworden ist. Trotz dem behält die Flöte ihre zahlreichen Liebhaber so, dass bei Weitem eine grössere Zahl Hefte für sie, in jedem neuen Vierteljahre, gedruckt wird, als für die übrigen Blasinstrumente zusammen. Es sind aber doch nur grösstentheils Kleinigkeiten für Dilettanten, die seit längerer Zeit veröffentlicht worden sind; grössere Werke für Meister haben sich seltener gemacht. Desto willkommener werden sie sein. Das erste Werk für zwei Flöten deutet schon durch den Titel an, dass die zweite Prinzipalflöte der ersten nicht untergeordnet, sondern in Besiegung der Schwierigkeiten ebenbürtig sein soll. Das zeigt sich auch bereits in der Einleitung, wo eine die andere in verzierten Kadenzen nachahmt oder völlig Hand in Hand mit der andern geht. Das All. moderato, 4/4, wählt D dur, dann in verschieden wechselndem Tempo, G dur. Der Komponist, der früher gern in weit schwierigeren Tonarten für sein Instrument setzte, ist also davon zurückgekommen, gewiss zur Freude der Bläser, die in bequemeren Tonarten halbe Arbeit und besseren Erfolg haben. Das Publikum kümmert sich nicht im Geringsten um die Schwierigkeit der Tonart, ja es hat davon kaum eine Ahnung. Das Wechselspiel der Fertigkeit beider Flötisten wird auf die beschriebene Weise fortgeführt mit vielen Fermaten bis zum Rondo Allegro, 3/8, D dur, dem Hauptsatze, der völlig in gleichem Plane verharret, nur dass die Fermaten wegfallen, wie billig, und der Satz in einem Flusse der Bravouren periodenmässig vorwärts treibt, bis es auf das Brillanteste mit Fermatenkadenzen schliesst, wie es angefangen hatte, zum Ruhme fertiger Bläser. — Die Einleitung und das Adagio des folgenden Bravourwerks ist in derselben Form gleichfalls mit Verzierungskadenzen für eine Flöte aufgebaut. Die drei Variazionen aus G dur entwickeln die glänzendste Bravour und die dritte bringt noch einen Anhang, wie er für solche Gaben in der Ordnung ist.

Concertino pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Piano par *Henri Ritter.* Berlin, chez Th. Bode. Prix avec Pianoforte: 5/6 Thlr.

Es sind Variazionen mit einer Einleitung, Alles in gewöhnlicher Form zur Konzertfüllung tauglich.

Introduction et Variations sur le théme: „La ci darem," pour Hautbois avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano composées par *H. Griebel.* Oeuv. 2. Leipsic, chez Fr. Kistner. Prix avec Orchestre: 1½ Thlr. avec Pianoforte: 20 Ggr.

Für Oboebläser wird wenig gedruckt. Wären die Virtuosen dieses Instruments zahlreicher und kauflustiger, würden sie mehr erhalten. Desto mehr mögen sie auf das noch Gelieferte aufmerksam sein. Einiges brauchen sie doch. Sie bekommen hier der Oboe Angemessenes; der Verfasser ist erster Oboist in Berlin. Die Einleitung nimmt unter Anderm auch auf rezitativisch Geschmücktes Rücksicht; sechs Variazionen mit dem End-Allegro 6/8 sind klingend und im gewohnten Wechsel.

Premier Concertino brillant pour l'Hautbois avec accomp. de grand Orchestre ou Quatuor ou de Pianoforte composé par *Henri Luft.* Oeuv. 5. Ebendaselbst. Prix avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Quatuor ou Pianoforte: 1 Thlr.

Ebenfalls von dem ersten Oboebläser in Petersburg; dem Inhalte nach in der herrschenden Art, nur etwas modulatorischer und im Tempo wechselnder als das vorige, mit einem Tempo di Polacca freundlich endend.

---

1) *Concertino pour la Trombone basse avec accomp. de grand Orchestre* composé par *Ferd. David.* Oeuv. 4. Prix 2 Thlr. 4 Ggr.

2) *Concertino pour le Basson (ou l'Alto) avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.* Von demselben. Oeuv. 12. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Pianoforte: 16 Ggr. Beide bei Fr. Kistner in Leipzig.

Das erste Herrn C. T. Queisser gewidmete Werk ist als dem Instrumente und seinem Karakter angemessen, zugleich als wirkungsvolle Komposizion in diesen Blättern öfter schon gerühmt worden und hat sich auch nach Verdienst bereits so viele Freunde erworben, dass alle, die es noch nicht kennen, sich von selbst angeregt fühlen werden, sich daran zu versuchen und ihre Fertigkeit zu erstärken. Wir haben jetzt eine weit grössere Zahl guter Posaunisten als sonst, ihre Hauptschule machten sie von Leipzig aus durch Belcke und Queisser.

Sie werden mit den neuen Anforderungen, die ihnen zugleich gute Musik bringen, nicht unbekannt bleiben wollen. — Das Konzertwerk für Fagott oder auch für Bratsche hat sich bei öffentlichen Aufführungen ebenfalls Beifall erworben. Alles ist klar. Ein nur mässig mit Fiorituren versehenes, melodisches Andante, 3/4, B dur, durch beliebte Zwischentöne leicht umdämmert, geht in Presto agitato, 2/4, das in der Form eines Rondo sich bewegt und mit più moto in gewohnter Bewegung frisch schliesst.

Nachrichten.

Kurzgefasste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Athen. Die italienische Oper pausirt, ökonomischer Umstände wegen, seit vorigem März. Am 23. Mai wurde zum Vortheile der Stadtarmen (eigentlich der Armen auf Candia) die Sonnambula gegeben; die für diese Stadt in die Kasse eingegangene sehr bedeutende nette Summe belief sich fast auf 8000 Drachmen.

Barcelona. Die neue Gesellschaft hat sich bereits mit Vortheil produzirt in der Norma (die Palazzesi, die Gariboldi, Bonfigli und Novelli) und Vestale (benannte Damen, Lonati und Alba). In Donizetti's Fausta sang eine Anfängerin (mit ziemlich gutem Erfolge), Namens Rocca, Battaglini und Galliani. In dessen Marino Faliero gefiel Polonini (Protagonist), die Rocca und Galliani. Endlich am 8. Juni fanden die Gariboldi und Lonati, in Nicolai's Templario, den meisten Beifall.

Bilbao. Gegen Ende Aprils wurde das Theater mit Donizetti's Torquato Tasso eröffnet. Sänger waren: die Mas-Porcel (ein kurioser Name), die Herren Porcel, Gerli (Titelrolle) und Regini. Auf den Torquato folgten drei Bellini'sche Opern: Norma, mit der Mas-Porcel, der Aguiló, Tenor Devesa, Bassisten Regini; Sonnambula, mit der Dabedeilhe, Aguiló, Devesa und Gerli; Beatrice di Tenda, mit der Mas-Porcel, Aguiló, Devesa und Gerli. Sämmtliche Opern gefielen mehr oder weniger.

Cadix. Nachträglich sei hier bemerkt, dass die vorjährige Gesellschaft (die Damen Cristina Antera-Villo, Madalena Martinez, Antonia Planiol; die Tenore Matteo Tosi, Giovanni Confortini; Bassist Pietro Lei und Buffo Josef Rodriguez), die abwechselnd in hiesiger Stadt, in Gibraltar, Malaga und Sevilla sang, im Jahre 1840 folgende Opern gegeben haben: Norma, Straniera, Giuramento, Esule di Roma, Chiara di Rosenberg, Lucrezia Borgia, Elisir d'amore, Barbiere di Siviglia, Nuovo Mosé, Anna Bolena, Puritani, Scaramuccia.

Die diesjährige neue Gesellschaft (die beiden Prime Donne Barili, Di Franco; die Comprimaria Lega; die Tenore Patti, Balestrasi, Confortini; die Bassisten Spech und Maggiorotti, nebst dem Maestro Schira als Direktor) wirkt acht Monate in Cadix und vier Monate in Sevilla. Anfänglich lief Donizetti's Gemma di Vergy mit der Barili, Patti und Spech sehr gut vom Stapel; hierauf folgten die Beatrice di Tenda (Barili, Lega, Patti, Spech), Lucia di Lammermoor (Di Franco, Lega, Balestrasi, Spech), Roberto d'Evreux (Barili, Di Franco, Confortini, Spech), Marino Faliero (Barili, Confortini, Maggiorotti, Spech).

Fiume (Seehafen in Ungarn). Den beiden französischen Damen Vernier und Thévenard, den Herren Zinghi und Pertile ging es ziemlich gut in der Beatrice di Tenda und Lucia di Lammermoor, nicht so in der nachher gegebenen Lucrezia Borgia.

Havanna. Die hiesige Zeitung vom 4. April enthält über die italienische Oper im Wesentlichen Folgendes: „In den fünf verflossenen Monaten der Operustagione, nämlich vom 27. Oktober 1840 bis 25. März 1841 gab man folgende in 53 Vorstellungen, je eilf auf jeden Monat, vertheilte Opern: Lucia di Lammermoor mit der Borghese; Elisir d'amore mit derselben; Gemma di Vergy und Puritani mit der Ober; Norma und Belisario mit der Ober und Borghese; Barbiere di Siviglia mit der Borghese. Die am meisten gegebenen Opern waren: Marino Faliero, Gemma di Vergy und Puritani. Benefizvorstellungen hatten: Der Musikdirektor Lauro Rossi mit dem Marino Faliero; Orchesterdirektor Rapeti (Rolla's Schüler) mit der Gemma di Vergy; die Ober mit der Norma; die Borghese und Tenor Bajetti mit dem Belisario (ein Theil davon für den Buffo Torri); Salvatori mit dem Barbiere. Der Elisir erhielt sich nicht, die Norma und Barbiere gefielen wenig. Salvatori triumphirte mit dem Belisario, die Ober mit der Gemma und Marino, die Borghese mit der Lucia."

Zwei Sachen fallen hier auf. 1) Die beiden Prime Donne sind keine Italienerinnen: Die Ober(mayer) ist aus Böhmen, die Borghese (Bourgeoise) aus Frankreich. 2) Dass eine Norma und ein Barbiere in Südamerika, noch dazu in der so musikalischen Hauptstadt Havanna kein Glück gemacht.

Lissabon. In Coppola's Figlia dello Spadajuolo (eine neu umgearbeitete Auflage seiner in Mailand komponirten Bella Celesta degli Spadari) debütirte die Agostina Gazzuoli (Tochter der Boccabadati, also vor Allem eine gute Schule) mit Beifall. Sie hat einen Soprano sfogato (vom *a* bis zum dreigestrichenen *d*). Eine neue Oper: *L'Assedio di Din*, vom Maestro Dom *Manuel Inocencio Das Santas* (zugleich ein güter Pianofortespieler) hat kaum drei Stücke vom heutigen Theatraleffekt, im Allgemeinen aber gefallen. Sänger darin waren: die Boccabadati, Conti, Varese und Ekerlin.

War die Benefizvorstellung der Barili in der vorigen Stagione sehr glänzend (s. *Lissabon* im vorigen Berichte), so war es diesen Frühling jene der Boccabadati, in den Puritani, noch weit mehr, und gleich einer Apotheosis. Hier gab es viele Zuhörer, sehr starken Beifall, mehrmaliges Hervorrufen, Blumenregen, Gedichte, Bildnisse, Lorbeerkronen, Früchte, Blumensträusse mit goldgestickten Bändern, eine goldene Haarnadel mit Brillanten von dem portugiesischen Grafen Farrobo, in dessen Wagen mit vier Pferden die Künstlerin bei Fackelschein unter der Musik von Militärbanden und Begleitung einer grossen Menge Menschen wie im Triumphzug nach

Hause fuhr. Sehr gerührt und beinahe ohnmächtig stieg sie aus dem Wagen, und musste in ihr Zimmer getragen werden, wo Viele ihrer harrten, sie aber endlich sich auf dem Balkon zeigend mit dem grössten Jubel empfangen wurde.

Diese rühmlich bekannte, schon ziemlich bejahrte Künstlerin von der guten alten Gesangschule wurde von der Königin zu ihrer wirklichen Kammersängerin ernannt.

P. S. Die Prima Donna *Luigia Schieroni-Nulti*, Zögling des Mailänder Konservatoriums, die bereits auf mehreren Theatern Italiens, Teutschlands, Ungarns, zu Paris, London, Edinburg, Dublin mit Beifall sang, debütirte hier in Coppola's Nina pazza per amore mit dem besten Erfolge.

Madrid. Das neu hergestellte Teatro de la Cruz wurde am zweiten Ostertage mit Donizetti's Maria Stuarda eröffnet, die ohne die Mazzarelli schlecht abgelaufen wäre. Dessen Maria di Rudenz konnte um so weniger gefallen, als die beiden Parten der Herren Ojera und Miral Abänderungenn erlitten; die Mazzarelli rettete sich.

Mexico. Die neue Sängergesellschaft besteht aus den Prime Donne Castellan und Ricci, der Altistin Cesari, den Tenoristen Pozzetti, Zanini und Ariaga, den Bassisten Spontini and Leonardi.

Odessa. Drei Donizetti'sche Opern: Belisario (mit der Ferrarini-Baschieri, der Fürst, dem Tenor Alberti und Bassisten Marini), Lucia di Lammermoor (mit der Lacinio, Dagnini, Marini und Berlendis) und Roberto d'Evreux (mit der Galzerani, der Lacinio, Dagnini und Marini) fanden Applaus.

Oporto. In Donizetti's Gemma di Vergy war die Prima Donna Belloni anfangs befangen, zog also erst in der Folge an. Tenor Sinico und Bassist Santarelli befriedigten.

San Yago (Insel Cuba). Ende März. Die hiesige italienische Oper gab diesen Monat Donizetti's Marino Faliero und Rossini's Barbiere di Siviglia. Von den Sängern verdient kaum der Bassist Feretti einer Erwähnung; an der Prima Donna Zoppoli ist gar wenig zu loben.

Neuestes. Don Pedro Alcantara Busquier, Theilnehmer an der Impresa dieses Theaters, der unlängst nach Europa, und zwar nach Mailand eine Reise unternahm, um daselbst ein neues Sänger- und Orchesterpersonal zu organisiren, hat in jener Stadt folgende Individuen engagirt: Prime Donne: Ester Corsini, Idalide Turri-Neumann; Tenore: Gerolamo Zambaiti und Paolo Ceresini; Bassist François Calvet nebst Sekondärsängern und zwölf Choristen beiderlei Geschlechts. Maestro Compositore, Anton Neumann; Primo Violino, Direttore d'Orchestra: Philippe Passaret. Chormeister, Souffleur und Copist, Stefano Busatti; dreissig Orchesterspieler.

Valencia. Das hiesige Theater ist eins der besten in Spanien. Die grösstentheils zu Mailand neu engagirte Gesellschaft ist folgende: Maestro Direttore: Antonio Buzzi; Prima Donna assoluta: Orsolina Lanzi-Bruni; Prima Donna: Virginia Wanderer; Contralto: Maria Carraro (singt hier schon zum vierten Mal); Altra Prima Donna: Sofia Garcia. Primo Tenore assoluto: Giacomo Santi (ebenfalls schon das vierte Jahr). Primo Tenore di mezzo carattere: Emanuela Testa. Basso assoluto: Luigi Corradi-Seti; Basso in genere: Pietro Rodda (singt schon im fünften Jahre); Buffo: Domenico Spiaggi; Altro Primo Basso: Zefferino Rocca.

Zuvor gab man noch im April Mercadante's Elisa e Claudio, worin die Manzocchi Beifall fand.

Zante. Am 22. Mai hatte die Chimerli ihr Benefiz mit den ersten beiden Akten von Donizetti's Marino Faliero und dem dritten Akt von Mercadante's Giuramento. Beifall und Blumen gab es in der Menge. Bei Gelegenheit des Festes der Königin Victoria von England gab man besagten dritten Akt mit den beiden ersten der Beatrice di Tenda.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) Wenn nunmehr über die Leistungen der Darsteller berichtet werden soll, so verdient die erste Erwähnung unbestritten Herr *Breiting*, welcher, zu Gastspielen eingeladen, die Titelrolle übernahm und im Vortrag des Cantabile, gleich wie durch imponirende Energie höchst vortheilhaft sich auszeichnete. Allbekannt ist seine makellos deutliche, der Seltenheit wegen doppelt preiswürdige Aussprache, seine korrekte Deklamazion, die stets musterhafte Betonung; — bei solch eminenten Prärogativen möge er um so mehr die wohlmeinende Warnung beherzigen, jene hässliche Gewohnheit, von der Kopfstimme unablässig und oft zur Unzeit Gebrauch zu machen, doch endlich einmal abzulegen. Dieses plötzliche, widernatürliche, unmotivirte Wegspringen von der gewaltigsten Kraftäusserung zu den fadendünnen, recht kindischen Falsetttönen, ohne stufenmässig abgeglättete Registerverbindung, bewirkt einen unangenehmen — fast läppisch affizirenden Eindruck und zerstört muthwillig den Zauber des früher entzückenden Impulses. Ein Sänger mit so herrlichen Naturgaben, im Besitze glänzender Kunstmittel und eines Stimmumfanges, der selbst für hochgestellte Anforderungen mehr denn ausreicht, hat nicht nöthig, hinter so armselige Nothbehelfe zu flüchten. — Dem. *Dielen* bewies, seit wir sie die Unserige nennen, dass sie ihre Schule gründlich durchgemacht und eine schätzbare Kehlenfertigkeit errungen hat; für die Ginevra jedoch mangelt ihr ein höher ausgebildeter Grad des mimischen Darstellungsvermögens; und wenn sie ja zuweilen, willenlos gewaltsam, herausgerissen wurde aus der bequem sich gehen lassenden Primadonnakälte, und in leidenschaftlichen Momenten zu einem exaltirt begeisterten Aufschwung sich gestachelt fühlte, so schuldet sie dies bewirkte Wunder einzig blos dem Tondichter, der durch seine karakteristisch feurigen Weisen die wahre, nimmer zu verfehlende Bahn vorzeichnete. — In der Einleitungsarie des zweiten Akts: „Ja, des Vaters Wunsch muss ich erfüllen“ bot sich in Fülle Gelegenheit dar, Raketen und derlei Luftstücke des schnörkelreichen Bravourgesanges loszubrennen; übrigens gehört diese Nummer, sonderlich deren letzte Hälfte, zu den schwächsten des ganzen Werkes; ja, sie ist weiter nichts, als eine Lockspeise für die musikalische Plebs und ein dem Baal darge-

brachtes Sühnopfer. — Die Ricciarda gab Dem. *Corradori* (recte: *Hefft*, absolvirte Schülerin des hiesigen Konservatoriums), keineswegs unbefriedigend; — schöne Stimme, reine Intonazion und ziemliche Gewandtheit im Vortrage der Ornamente lassen Erfreuliches für die Zukunft hoffen, besonders wenn sie erst minder befangen auch dem Spiele und dem Texte eine grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden sich befleissigt. — In der Partie des Fortebraccio lernten wir Herrn *Bartsch*, als einen guten Baritonisten kennen, der nicht nur zu singen, sondern auch zu pronunziren und recht anständig sich zu benehmen versteht; — Ginevra's Vater sang Herr *Schmidt*, — den Manfredi Herr *Radel*; beide junge Anfänger, von welchen, in dieser Berücksichtigung, nicht wohl mehr verlangt werden konnte; Letztgenannter zumal ist überdies auf ein etwas schwaches Organ beschränkt. — Chor und Orchester, obschon einer stärkeren Besetzung ermangelnd, behaupteten dennoch sich ehrenvoll. Diese Oper sowohl, als auch die später folgenden, hatte Herr Kapellmeister *Witt* ungemein fleissig eingeübt, und leitete sämmtliche Vorstellungen ruhig, besonnen, fest und bestimmt, ohne kokettirende Affektazion, mit grösster Aufmerksamkeit.

Die Aufführung des Belisar bezweckte ein dreifaches Debüt. Mad. *Rosner* sang mit Beifall ausgezeichnet die Antonina. Gegenwärtig das erste Fach bekleidend in Lemberg, wie früher auf vielen andern teutschen Bühnen, hat oder richtiger hatte ihr Name einen guten Klang; denn die Jugend ist freilich vorüber; was aber die Zeit nimmer zu rauben vermag, das Erlernte gilt auch seinen Preis, und fällt nicht selten schwerer in's Gewicht als ephemerer Schimmer. — Mad. Rosner erfreut sich auch jetzt noch schätzbarer Fonds: Umfang, Wohlklang und Reinheit; sicherer Anschlag, gute Schule, Taktfestigkeit, Geschmack und jene einflussreiche Routine, welche die vollkommenste Vertrautheit mit der Bühne verbürgt. — Dem. *Corradori* gewann durch ihre Irene einen gewichtigen Stein im Brete; dieser rührende, wirklich gefühlte Vortrag kam vom Herzen, findet daher auch stets und sicher den Weg dorthin. — Belisar selbst war für die schwachen Schultern des pseudonymen Herrn *Normann* eine erdrückende Last; — wann werden denn unsere kaum flügge gewordenen Kunstjünger der Dilettantenzunft endlich doch einmal begreifen lernen, welch gewaltige Schlucht zwischen einem Haustheaterchen und zwischen einer öffentlichen Bühne liegt; zwischen einer Bedienten- und einer Hauptrolle! — Eben so schwach ist der Tenorist *Hanker* an Stimme und Bildung. — Im Zampa sowohl, wie in Auber's Falschmünzern gastirte Herr *Dobrovsky* vom Breslauer Theater. Wir kennen ihn seit beiläufig sechs Jahren, — damals Novize, — jetzt recht achtbarer Bühnenkünstler. Seine Stimme, ein hoher Tenor, hat inzwischen an Stärke und Wohlklang, — sein Spiel und Vortrag an Sicherheit, Geschmack und Rundung bedeutend gewonnen, dass der ihm zu Theil gewordene, reichliche Beifall nur gerecht und wohlverdient erschien. Dem. Corradori sang die Camilla zart und lieblich, nur etwas gar zu affektlos. Schüchternheit ziert allerdings angehende Kunstjünger; doch darf jene Tugend nie so weit ausarten, dass sie störend die Totalwirkung behindert. — Die Ritta gab Dem. *Calliano*, ein wahrhaft reizendes Geschöpf, mit schönen Anlagen, welche freilich erst einer radikalen Ausbildung bedürfen; — den Capuzzi Herr *Radel* und zur freudigen Ueberraschung ausnehmend brav; das komische Rollenfach dürfte daher seine eigenthümliche Sphäre sein. — Herr *Hanker* war, wie zu erwarten, ein merkwürdig lederner Alphonso; weder süss noch sauer; — und man würde begreiflicher Weise nichts dagegen eingewendet haben, wenn dessen Braut allenfalls der Handlung eine andere Tournüre gegeben hätte; — aber, — sieh da! das achte Weltwunder! — im Duett des dritten Akts metamorphosirte sich der ungeschlachte, hölzerne Automat, sang kräftig und spielte so feurig belebt, dass man den eigenen Augen und Ohren misstrauete, und sogar des Tonstücks Wiederholung verlangte. So müssen wir denn sehen, wo die Umwandlung hinaus will! — Ausser Herrn *Dobrovsky* füllten im wohl schon sich selbst überlebten „Schwur" Dem. *Dielen*, so wie die Herren *Bartsch* und *Radel* nicht unbefriedigend ihre Plätze aus. — Donizetti's tragische Oper: „Les Martyrs" wurde uns, mit zensurgemässen Varianten des Gedichts, unter der Firma: „Die Römer in Mylitone" vorgeführt. Wir versäumten keineswegs, nochmals das über diese Komposizion von Hector Berlioz gefällte, kritische Gutachten durchzulesen, und bekennen sofort freimüthig: vollkommen, bis zum letzten Jota damit einverstanden zu sein. Auch hier ist der rüstig produktive Vater einer zahlreichen Familie sich gleich geblieben, hat jedoch diesmal im Einzelnen grössere Sorgfalt bewiesen, und namentlich die Rezitative konsequenter denn gewöhnlich, mit einer höher potenzirten, deklamatorischen Korrektheit ausgearbeitet. Die Ouverture ist doch wenigstens kein blos fragmentarisches Präludium, sondern ein ganzer, thematisch geführter Satz, dessen beide Hälften durch den in der Mitte einfallenden, auf der Szene bei geschlossener Kortine gesungenen, ernst feierlichen Choral: „O Gott! deine Güte vor Sünd' uns behüte," zwar getrennt, aber zugleich auch wieder analog verbunden werden. — Nicht minder von dramatischer Wirksamkeit sind die Arien: *a)* „O theure Mutter!", der Paulina; — *b)* „Blicket herab, ihr mächtigen Götter!", des Felix; — *c)* „Ja, ich folg' euch in den Tempel," des Polyeuctes; — *d)* die Finale's der letzten drei Akte; *e)* das Duett: „Ihr heil'gen Melodieen, der Engel Weihgesang"; ein Motiv, worauf der Erfinder sich viel zu Gute thut, da es öfter angebracht wird, auch stets die Menge elektrisirt, weil — *à la dernier goût* — beide Stimmen aus Leibeskräften in verstärkenden Oktaven zusammen loslegen. Diesen wirklich entzückenden Moment echt religiöser Begeisterung so aufzufassen und die schon überirdische Seligkeit athmenden Worte in den Rahmen einer exemplarisch trivialen Kabalette zu zwängen, wäre einem teutschen Tondichter wohl kaum im Schlafe eingefallen! — Das Referat über die Aufführung kann im Allgemeinen nur günstig sich gestalten. Herr *Binder*, ein Gast aus Prag, sang den Statthalter Felix; seine Stimme,

welche er mit gesichertem Erfolge anzuwenden versteht, ist ein wohlklingender, in den höheren Corden kräftig dominirender Bass; — Herr *Dobrovsky* war dem anstrengenden Part des Polyeuctes vollkommen gewachsen und errang unter seinen Mitbewerbern den ersten Preis. — Pauline, die einzige Frauenrolle, im Spiele wie im Gesange eine sehr bedeutende Aufgabe, wurde dennoch von Dem. *Corradori*, deren rasche Fortschritte nicht zu verkennen sind, mit vielem Glücke gelöset. — Sever, den römischen Prokonsul, repräsentirte Herr *Hammer*, ein junger Mann von einnehmender Gestalt, im Besitze eines biegsamen, modulazionsfähigen Baritons, — der erst seit einem Jahre die Künstlerlaufbahn betrat, und in der erhaltenen Ermunterung den mächtigsten Sporn zur ferneren Ausbildung finden mag. Welch schöne Keime aber bei sorgfältig kultivirter Pflege die Zukunft zur Reife bringen dürfte, bewies er mehr noch als Prinzregent im Kreutzer'schen „Nachtlager." Es war ein besonnenes, karakterisch eindringendes Auffassen der ganzen Rolle, was lobende Anerkennung verdiente und ein ernstes Streben, den höheren Berufspflichten Genüge zu leisten, beurkundete. Gomez, durch Herrn *Dobrovsky* besetzt, befand sich in den besten Händen; — weniger die Gabriele; — singen, wenn es nur damit abgethan wäre, kann Dem. *Dielen* allerdings jene so ungemein dankbare Partie; aber das liebliche Hirtenmädchen, — dieses herzige Naturkind, ist denn doch etwas Besseres, als — eine Marmorbraut. — Der Verfasser des beifällig aufgenommenen Drama's: „Die Wette um ein Herz," — Herr Karl Elmar, liess demselben noch ein anderes Lebensbild folgen: „Purzel," oder: „Eine Wohlthat und ihr Lohn," worin er ebenfalls ein befähigtes Dichtertalent entwickelte. Die Musik des Herrn Kapellmeisters Binder zeichnet vortheilhaft sich aus; nicht blos in den melodischen Gesängen, sondern auch bezüglich der fleissig und effektvoll gearbeiteten Instrumentazion. — Herr *Rott*, Opernregisseur des Pesther Theaters, hier noch im besten Andenken von seinem früheren Engagement, erfreuete uns wieder nach einem mehrjährigen Zwischenraume durch einen höchst willkommenen Gastbesuch, wurde im „Verschwender" (Valentin), „Rataplan" (Groscauon) und „Alpenkönig" (Rappelkopf), unter stürmischem Zuruf begrüsst und für seine trefflichen Leistungen mit Beifall überschüttet. — Die gefällige Mitwirkung des ausgezeichneten Tänzerpaares *Helene Schlanzofska* und deren Gatten *N. Grekowsky*, bewerkstelligte die Möglichkeit der Inszenesetzung des einst so beliebten Ballets: „Fee und Ritter," welche denn auch, freilich nach dem Maassstabe beschränkter Kräfte, zur allgemeinen Zufriedenheit, mit vieler Präzision und anständiger Dekorirung von Statten ging.

Die Konzert-Serie, zwar minder zahlreich der vorgerückten Jahreszeit wegen, fiel aber dagegen um desto schwerer in's Gewicht. — *Sigmund Thalberg*, der einzige Rival des Zauberers Franz Liszt und bei gleich durchgebildeter Technik vielleicht an Besonnenheit, Grazie, harmonischer Korrektheit, Eleganz, künstlerischer Ruhe, zartem Ausdruck und alleingänglicher Klarheit auch noch Besieger jenes Giganten, — veranstaltete zum unendlichen Leidwesen seiner enthusiastischen Bewunderer, deren Zahl Legion heisst, nur zwei Privatkonzerte, und spielte darin, entsprechend seiner auf europäischen Triumphzügen eroberten Glorie, folgende eigene Komposizionen: 1) Serenade nebst der variirten Menuett aus Don Giovanni; 2) Finale aus Lucia di Lammermoor und eine grosse Etüde; 3) Fantasie über Motive der Nachtwandlerin; 4) desgleichen über die Romanze und den Bardenchor aus Donna del Lago; 5) mehrere Etüden; 6) Finale und Chor mit Variazionen aus Semiramide. Freiwillige Zugabe, unabwendbare Folge des kaum endenden Jubelbeifalls waren Schubert's für das Pianoforte reduzirtes Ave Maria; das Trio aus Lucrezia Borgia, nebst der so allbeliebten Mosé-Fantasie.

Camillo Sivori, Paganini's Schüler, gab ebenfalls zwei Konzerte; das angehängte Prädikat musste natürlicherweise die Erwartungen beinahe überspannen, dass es dem, sich persönlich als Violinvirtuosen introduzirenden Künstler etwas schwer werden mochte, sie im vollsten Umfange zu realisiren. Indessen — er hat redlich Wort gehalten und würdig des Namens eines solchen Mentors sich erprobt. Wir hörten von ihm: 1) Violinkonzert; 2) Duo für Pianoforte und Violine; 3) Paganini's Variazionen über Nel cor più non mi sento; 4) Konzert von Beriot; 5) desselben Duo über Motive aus Norma, worin *Thalberg* die freundschaftlich übernommene Pianofortepartie meisterhaft ausführte; 6) Variazionen, abwechselnd auf der G- und E-Saite. — Was immer nur die Gourmanderie des Modegeschmacks verlangen und ersehnen mag: Schwierigkeiten jeder Sorte, ans Unmögliche grenzend und ins Mährchenhafte hinüberstreifend, — Sprünge, chromatische Läufer, Triller, Arpeggio's, Flageolettöne, Doppelgriffe, mehrstimmige Akkordenfolgen, Pizzicato und coll' arco in brüderlicher Umarmung, — nebst den reelleren Prärogativen des Vortrags: Adel und Seele, Gefühl und Begeisterung, Schönheit des Tons, vollkommen gesicherte Intonazion, zierlich geregelte Bogenführung, — dies Alles und noch mehr andere neue Effekte, — Geheimnisse des Mechanismus — sind Eigenthum dieses Virtuosen, der zwar noch nicht seines höheren Vorbildes zweites Ich genannt werden kann, aber den einzig wahren Zielweg eingeschlagen hat, es sicher zu erreichen. — *Giulio Briccialdi*, des Vorerwähnten ebenbürtiger Landsmann, Professore di flauto, Maestro di S. A. R. il Conte di Siracusa, ist in seiner Sphäre ein nicht minder staunenerregendes Phänomen; was immer der Individualität jenes Instrumentes zuständig, leistet er, und solches in denkbar möglichster Vollendung; — der Ton stark, hell und klar, — ein schmelzendes Piano bis zur unglaublichen Kraft anschwellend; in allen Abstufungen die seltenste Reinheit; das Stakkato und Sforzato, wie wir vielleicht nie, oder doch wenigstens lange nicht gehört haben; — seine Komposizionen, eine Fantasie und zwei Variazionenpartieen, übrigens von keiner Erheblichkeit, dienten blos zur Entwickelung jener immensen Bravour und erfüllten damit ihren Primarzweck.

(Beschluss folgt.)

Prag. Am 3. und 4. August fanden die öffentlichen Prüfungen der *Proksch'*schen Musikbildungsanstalt Statt, und am 5. eine Konzertproduktion dieser Anstalt, die zu unsern vorzüglichsten gezählt zu werden verdient. Den Zweck seines Instituts setzt der Gründer selbst in seinem Programme in jene meist vernachlässigte Vereinigung des Wissenschaftlichen der Tonkunst mit dem Praktischen, worauf nun die neueste Zeit weit mehr sieht, als die vergangene, obgleich es noch Eltern gibt, die ihre Kinder mit der Bemerkung dem Pianofortelehrer übergeben: Der Unterricht solle nicht zu streng sein, weil sie die Musik nur als ein Vergnügungsmittel angesehen haben wollten.. Es sollen hier musikalisch gebildete Menschen herangezogen werden, weshalb der Unterricht gleich von vorn herein für Jeden, er mag sich der Musik widmen oder nicht, gleich gründlich und vollständig sein muss. Der Unterschied ist nur der, dass der Eine weiter geht als der Andere. Das beste Organ für musikalische Bildung ist die menschliche Stimme, der Gesang, welcher Jedem unerlässlich ist. Daran schliesst sich das Pianoforte, woran sich künstlerische Arbeiten schliessen (Komposizionslehre), wofür der gemeinsame Unterricht am zweckdienlichsten sei — des Wetteifers wegen. — Herr *Proksch* gründete seine wahrhaft ausgezeichnete Anstalt vor zehn Jahren. Trotz mancher Widersprüche hat sie sich immer mehr bewährt. Man findet hier fünfzehn Pianoforte aufgestellt, wovon acht in einem bestimmten Lokale zur Ausführung von Ensemblestücken von sechzehn Zöglingen dienen. Fünf Lehrer stehen unter Leitung des Direktors, welcher selbst mit unterrichtet. Die Zahl der Zöglinge beläuft sich jetzt auf 80. — Die Prüfung begann mit der weiblichen Elementarklasse von früh 10 bis 1 Uhr. Allgemeine Musiklehre wechselte mit praktischen Uebungen, einzeln und im Zusammenspiel; es folgten Melodiebildung, Rhythmisirung der Tonleitern, Gehörübungen als Vorbereitung zum Singen zweckmässiger Volks- und Jugendlieder, wobei vorzüglich die Reinheit und Sicherheit überraschte. Wir hörten dann eine Sonatine von Moscheles, Variazionen über die österreichische Nazionalhymne, komponirt von Proksch, sechzehnhändig präzis und zierlich vorgetragen, eben so Beethoven's für sechzehn Hände arrangirte Ouverture zu Prometheus. Die zweite weibliche Klasse von 3 — 6 Uhr zeigte sich geschickt in melodischen Verzierungen, in Dynamik, im Einzeln- und Zusammenspiel, in Harmonielehre und Präludien, wobei besonders eine der Schülerinnen die chromatische Etüde von Moscheles geläufig und ausdrucksvoll vortrug u. s. w.

Die Prüfung der männlichen Zöglinge am 4. August ging auf dieselbe Art vor sich und war noch interessanter. Im Etüdenspiel Muster von Bertini, Cramer u. s. w.; in Ausführung polyphoner Komposizionen im strengen Style Seb. Bach, Rink, Klengel; in der Theorie Behandlung der wichtigsten Akkorde und kontrapunktische Bearbeitung einer Choralmelodie; dann Ensemblestücke mannichfacher Art, als von Winter, Beethoven, Mozart, Händel. Die Fortschritte waren so einleuchtend, dass sich der Nutzen dieser längst geachteten Anstalt von selbst herausstellt. Möge nur Herr Proksch die Grundsätze, auf welche er sein System baut, der musikalischen Welt ausführlich vorlegen zum Nutzen der Kunstbildung.

In dem Konzerte am 5. zeigten sich nur die vorzüglicheren Schüler. Die Wahl der Tonstücke wird schon für Herrn Proksch zeugen: Seb. Bach's D moll-konzert für Klavier mit Orchester (trefflich vorgetragen); Mozart's Konzert in Es (No. 17) für zwei Klaviere mit Orchester; Beethoven's Septett in Es (3., 4., 5. und 6. Satz), arrangirt für zwei Klaviere; Weber's Konzertstück in F moll (äusserst anziehend gespielt von Dem. *Finke*); ein Solo in As von Bertini, ein Duo in Es, Op. 137, über die Hugenotten von Pixis und zum Schlusse das neueste Konzert in A von Rosenhain, mit überraschender Energie von der schon bekannten vierzehnjährigen Pianistin *Pauline Kischawy* vorgetragen. Die förderliche Anstalt hat sich also abermals bedeutend wieder ausgezeichnet, ja in der Meinung der Antheilnehmenden rühmlich gehoben.

Prag. September. Eine Neuigkeit unserer Oper zum Vortheile des Herrn *Strakaty* zum ersten Male aufgeführt war: „Zanetta, oder: Mit dem Feuer spielen ist gefährlich," komische Oper in drei Akten nach dem Französischen des Scribe und zur Musik des Auber von J. F. Castelli. Scribe hat hier einmal wieder ein ganz allerliebstes Sujet gewählt, dessen Inhalt im vorigen Jahrgange S. 552 bereits mitgetheilt wurde. So pikant und reichhaltig das Libretto ist, scheint es doch den Tonsetzer nicht ganz begeistert zu haben, und diese „Zanetta," mehr Singspiel als Oper, arm an Glanz und Originalität, arm am musikalischen Nummern überhaupt, an brillanten insbesondere, gehört unstreitig unter Auber's schwächste Arbeiten, die nur durch ein kräftiges Spiel Interesse gewinnen kann. Hier erfordern insbesondere der Herzog und die Prinzessin viel Repräsentazion und ein grosses Darstellungstalent. Herr *Demmer* (Graf Rudolfo) ist ein trefflicher Tenor-Buffo, zumal in Rollen, die eine tüchtige Färbung vertragen; zum gefühlvollen Liebhaber taugt er und seine Stimme nicht mehr. Herr *Preisinger* ist in Opern-Karrikaturen sehr ausgezeichnet, der feine Diplomat liegt ausser seiner Sphäre. Auch schien er heiser, was man freilich bei ihm nur in der Prosa bemerkt. Im Gesang waren die beiden Damen *Podhorska* als Prinzessin, und Dem. *Grosser* als Gärtnermädchen, die auch in der Darstellung viel Gutes leistete, und Herr *Strakaty* (Herzog) sehr lobenswerth. Die Aufnahme war zweifelhaft, und obschon die Hauptpersonen gerufen wurden, müssen doch erst die Reprisen und ihr Erfolg zeigen, welchen Eindruck diese leichte, um nicht zu sagen leichtsinnige, Musik auf das Publikum gemacht hat.

Neu in die Szene gesetzt sahen wir die Boieldieu'sche Oper; „Der neue Gutsherr," die wenigstens Herrn *Demmer* (Johann) in einer ihm zusagenden Rolle beschäftigte, in welcher er jedoch hie und da des Guten zu viel that.

Ein bedeutender Operngast war Herr *Wild*, Hofopernsänger aus Wien, der uns einige seiner Glanzpar-

tieen vorführte: Arthur in der „Unbekannten," Sever in „Norma," und „Otello." Immer noch ausgezeichnet; „selbst die Zeit scheint vor seiner künstlerischen Natur Rücksicht zu nehmen." Die Aelteren, welche seit einer Reihe von Jahren die Triumphe seiner Kunstbahn begleiten und verfolgen, können es kaum begreifen, wie wenig die Jahre seiner seelenvollen Stimme Abbruch gethan haben. „Otello" war von je her eine der Glanzpartieen dieses Künstlers, worin er nicht allein sein Studium des Gesanges an den Tag legen, sondern zugleich sein Talent in musikalischen Momenten entfalten konnte, die mitunter Shakespearisch genannt werden können. Auch diesmal führte er den grossartigen Mohr mit einer Gluth, zugleich aber mit einer Energie durch, in welcher wohl die meisten jüngern Tenoristen weit hinter ihm zurückbleiben dürften. Noch mehr überraschte er durch eine übergrosse Gefälligkeit gegen das Publikum; denn nachdem er das vielberühmte:

„Die Falsche soll erbleichen,"
„Dann fliesse selbst mein Blut!"

mit hinreissender Gewalt vorgetragen, und der Beifallsjubel gar nicht enden wollte, trat er, wiederholt hervorgerufen, vor, und repetirte den Schlusssatz, was doch, meines Erachtens, nie gefordert werden sollte. Herr Wild wurde vorzüglich von Dem. *Grosser* (Desdemona) auf ausgezeichnete Weise unterstützt, wie denn diese junge Künstlerin überhaupt in der letzten Zeit so glänzende Fortschritte an den Tag legt, dass unserer Bühne zu ihrem Besitz Glück zu wünschen ist. Warum Herr *Emminger* (Rodrigo) den einzigen Glanzpunkt seiner Partie, die grosse Arie, auslässt? — dürfte schwer zu begreifen sein. — In den beiden andern Rollen bemerkte man, wenn man seine gegenwärtige Leistung mit den früheren verglich, grössere Veränderung und Abnahme als in Otello.

Mehrere Kränklichkeiten der Mad. *Podhorsky*, Dem. *Grosser* und Herrn *Kunz* heraubten das Publikum des Genusses, Herrn *Wild* noch in ein Paar seiner trefflichsten Partieen, Eleazar in der „Jüdin" und Nadori in „Jessonda" zu hören. Z. 17.

Frankfurt a. M. Die verschiedenen Liedervereine. Franz Liszt. Miss *Adelaide Kemble.* — Die hiesigen Liedervereine sind nun thätiger als je. Der *Liederkranz* unter *Just*, der nun schon sein Dezennium zurückgelegt hat, führt das Präsidium, und die übrigen Musikvereine räumen ihm von selbst dies Vorrecht ein. Was er durch seinen Einfluss Nützliches gewirkt, ist auch ausser seiner Mozartstiftung bekannt geworden. Der *Liedertafel* unter der neuern Leitung *Gollmicks* gebührt die zweite Stelle. Schade dass ihr früherer Direktor *Neeb* die besten Solisten mit sich hinübergezogen und dadurch eine schwer zu ersetzende Lücke verursacht hat; obgleich sein eigener Verein in Bezug auf Anzahl nur sehr schwach bestellt ist. Der *Orpheus* gewinnt durch den Vortheil sehr, dass sein Direktor *Jungmann* sein eigener Tenor ist, und es gewährt einen ganz eigenen Anblick, ihn bei festlichen Gelegenheiten seine drei Funkzionen auf einmal verrichten zu sehen, nämlich: dirigiren, taktiren und singen. Gollmick und Jungmann sind zugleich Ehrenmitglieder des Liederkranzes. Ein vierter Gesangverein hat sich neuerdings in Sachsenhausen unter *Baumann* gebildet, er nennt sich schlechtweg *Liederverein* und hat erst am 3. August sein erstes Stiftungsfest gefeiert. Hier tritt wieder ein neuer Beweis ins Leben, wie sehr die Harmonie des Gesanges auf die Harmonie der Gesellschaft zurückwirkt. Wir haben es hier mit lauter jungen Männern der arbeitenden Klasse zu thun. Vom Feldbau und ähnlichen Geschäften heimkehrend, sehen wir sie Abends sich unter dem Panier Euterpen's versammeln. Bescheidenheit und strenge Disziplin, die so anspruchlos, fast naiv abgefassten Statuten, die auffallende Reinheit ihrer Gesänge, das Festhalten der Tonarten und die glückliche Besiegung ihres Provinzialismus beim Aussprechen der Textworte zeichnen diesen Verein aus, um den sich sein Direktor grosses Verdienst erworben. Noch mehrere kleinere Vereine haben sich hier, quasi insularisch gebildet, und unter diesen einer von jungen Malern, der wackere Stimmen zählt. Ich will weder das bescheidene Glück, noch die Leistungen dieser Miniatur-Chöre antasten, allein durch Zersplitterungen der Art werden gute Kräfte immer den grössern Anstalten entzogen. Mit vier grossen Liedervereinen hätte Frankfurt vollauf genug. Wenn man bedenkt, dass alle Strenge der Statuten nöthig ist, damit an Uebungsabenden nicht allzu viele Mitglieder fehlen (an Festabenden ist dies nie zu befürchten), und dass auch nicht jedes gegenwärtige Mitglied musikalisch ist, so kann der Personalbestand eines Vereins fast nicht stark genug sein. Unser Liederkranz z. B. zählt 120 Mitglieder, und es kamen schon Fälle vor, wo deren kaum 30 gegenwärtig waren! — Dem Uebelstand, dass sich die hiesigen Liedervereine mehr oder weniger unfreundlich, neidisch oder misstrauisch gegenüber standen, wurde durch eine jüngst durch den Liederkranz veranstaltete Vereinigung aller hiesigen Kränze auf dem Sandhofe (verbunden mit einer festlichen Wasserfahrt) entgegengewirkt, und es steht nun zu erwarten, dass bald eine Reihe ähnlicher Vereinigungen statt finden werden. Die guten Folgen sind in die Augen springend, sowohl für den Wettstreit im Gesange, wie für die gesellschaftliche Sympathie, und besonders dafür, wenn es einmal gelten sollte, ein gemeinsames Ziel zu erstreben. Der Text des Mozart'schen Bundesliedes: „Brüder reicht die Hand zum Bunde" womit hier jeder Liederverein seinen Festabend beginnt, erscheint nun nicht mehr als Ironie. — Es ist durch solche stillschweigende Verbrüderung der Bürgerklassen in Teutschland ein ganz eigener Geist unter das Volk getreten. In ihr liegt die Garantie eines allgemein veredelten Geschmacks und Urtheils. Die Allotria der fremden Methoden werden mit der zunehmenden Selbständigkeit und Bildung des Volkes nach Gebühr verachtet werden, und die Sprache der Natur, Wahrheit und Kraft in der Musik wieder festen Fuss fassen. Auch für den Kirchengesang dürfte daraus ein neuer Abschnitt erblühen, was sehr Noth thut. Doch dazu gehörten ähnliche Anstalten unter dem weiblichen Geschlecht, welches auf

eine betrübende Weise hier zurückbleibt. Hierüber zu seiner Zeit ein eigenes Kapitel.

Franz Liszt hat vor acht Tagen hier zwei Konzerte im Theater gegeben, und imponirte wie immer, obgleich das zweite Konzert nur schwach besetzt war. Das Urtheil über diesen Virtuosen stellt sich nach und nach bei der Majorität einer unbefangenen Jury fest. Diese sagt, um es kurz zu fassen, dass Liszt — sein feuriges Talent, die geniale Auffassung klassischer Komposizionen und eine fabelhafte Technik, die mit dem Schwierigsten tändelt, wie der Gigante mit einem Kinde, in Ehren gehalten — doch mehr verblendet als Licht gibt, mehr Staunen als Wohlthun erregt, mehr nach Vergötterung der Menge ringt, als nach dem stilleren aber innigeren Kennerbeifall, und folglich nur unglückliche Nachahmer herausfordern, nie aber eine Schule bilden wird. Es ist nur allzuwahr, Liszt ist ein verzogener Günstling der Geschmacksrichtung unserer Zeit, die nur durch Wunder befriedigt werden kann. Man wird durch das brennende Kolorit seines Spiels an kein Gefühl festgehalten, und beim nach Hause gehen sind es die Empfindung der Betäubung, des Zweifels, des Enthusiasmus und der Verdammung, die uns hin und her zerren. Gäbe es eine Verzweiflung der Musik, so schilderte sie Liszt am Besten durch dieses verwegen üppige und phantomartige Spiel der sogenannten romantischen Schule. Mag die Welt sich bestechen lassen durch den hinreissenden Eindruck des Augenblicks, der ruhige (nicht gefühllose) Beschauer wird ihm keinen Platz in dem Pantheon der Aesthetik einräumen, wohin nur die Verbindung des *Wahren* mit dem *Schönen* führt.

Miss *Adelaide Kemble* hat hier zwei Mal die Norma gesungen und ist mit Beifall überschüttet worden, besonders während der ersten Aufführung, wo ihr nach jedem Abgang ein Blumenregen folgte. Diese Dilettantin wird neben jeder Notabilität des Gesanges ihren Platz behaupten, namentlich als Konzertsängerin, wo sich ihre brillanten Mittel von einer soliden Schule in dem schönsten Licht zeigen. Heute singt sie in Mainz die Norma. Da sie wohl noch öfter hier auftreten wird, so sparen wir ein detaillirteres Urtheil noch auf. Es genüge einstweilen, dass Miss Kemble hier Furore gemacht hat.

C. G.

F e u i l l e t o n.

In *Moskau* besteht seit mehreren Jahren unter der Leitung des tüchtigen Komponisten und ersten dortigen Musikheros *Joseph Genischta* ein Gesangverein, der nur teutsche Mitglieder zählt, sowohl alte als neue Meisterwerke sorgsam einübt und sie dann vor einer Versammlung der Verwandten und Freunde der Gesellschaft vorträgt. Die Leistungen des Vereins gehören zu dem Ausgezeichnetsten, was Moskau in musikalischer Hinsicht aufzuweisen hat.

Auch in *Archangel* haben die dortigen Teutschen im vergangenen Jahre einen Gesangverein gebildet, der mit Liebe und Eifer sich emporarbeitet und bereits Anerkennungswerthes und Erhebendes zu geben vermag. Der Pastor loci hat bis jetzt die Leitung desselben am Pianoforte übernommen, wodurch er sich um Förderung der Kunst löblich verdient macht. Man hat ihm seine Mühe und Sorgfalt um so mehr zu danken, da es bis jetzt in Archangel noch an einem geschickten Manne vom Fache fehlt, welcher als Direktor die dortigen musikalischen Kräfte zusammenhalten und höher bilden könnte.

Liszt hat in Kopenhagen, im Rittersaale der Christiansburg, ein Hofkonzert gegeben und darin u. A. eine grosse Ouverture für volles Orchester von seiner Komposizion aufgeführt. Der König hat ihm darauf den Danebrog-Orden verliehen.

Mit dem von Leclare in Paris erfundenen *Melophon* (s. d. Bl. S. 501) wird Herr Lassane, Virtuos auf diesem Instrumente, eine grosse Kunstreise durch Frankreich, Italien, Teutschland und Russland unternehmen. So eben ist auch eine vollständige Schule für das Melophon von demselben erschienen.

Die teutsche Oper, welche unter des Mainzer Theaterdirektors Herrn Schumann Leitung England besuchte, hat dort überhaupt 84 Vorstellungen gegeben, nämlich 60 in London (auf dem Drurylane-Theater), 12 in Manchester, 12 in Liverpool; die Gesellschaft war gerade fünf Monate in England. Den grössten Ruhm erntete Staudigl, den man in London allgemein über Lablache setzte; nächst ihm die Damen Stöckl-Heinefetter und Schödel, die Herren Haizinger, Tichatschek, Sesselmann. Pekuniären Gewinn hat der Unternehmer eben nicht gehabt, indem theils die teutsche Oper schon nicht mehr so fashionable war, als im vorigen Jahre, theils das grosse Theater einen sehr bedeutenden Aufwand verursachte, theils auch die gleichzeitig anwesende italienische Oper Alles aufbot und kein Opfer scheute, um die teutsche zu überstrahlen.

Das königliche Lyzeum zu Madrid hat Rubini und Tamburini für sechs auf dem Theater Villa Hermosa zu gebende Vorstellungen 6000 Duros (über 8000 Thlr.) geboten.

Biographische Notizen über den Tenor Antonio Poggi. Poggi wurde geboren zu Bologna 1808. Seine ersten Studien im Gesang und Kontrapunkt machte er bei den grossen Meistern Celli Corticelli und Tenor Nozzari. 1828 debütirte er auf dem italienischen Theater zu Paris in Rossini's Donna del lago, jedoch ohne sonderlichen Erfolg. Nachher sang er in Neapel, Rom, Florenz, Turin, Genua, Venedig, Mailand. In letzterer Stadt sang er (ein seltener Fall in Italien) zwei Jahre hinter einander, und zwar zugleich mit der Malibran, Pasta, Schoberlechner, Ronzi de Begnis. In Wien war er bereits vier Mal mit den daselbst gastirenden Operngesellschaften; mehr als sechs Opern sind eigens für ihn geschrieben worden, darunter Torquato Tasso von Donizetti und Pia de' Tolemei von demselben. Seine Stimme bildete sich immer mehr aus, so dass er jetzt unbestritten unter die ersten Tenore Italiens gehört; sein Organ ist voll und kräftig, zart und metallreich, und hat einen eigenthümlichen, tief zu Herzen dringenden Karakter. Die Ausbildung und Geläufigkeit steht diesem Wohllaut vollkommen gleich; im Rezitativ übertrifft ihn Keiner. Am grössten ist er in der ernsten Oper, obwohl auch die übrigen Operngattungen an ihm den ausgezeichneten Darsteller finden. Auch sein Spiel ist vortrefflich. Jetzt ist er für die bevorstehende Eröffnung des neuen Theaters in Modena engagirt; später hoffen die Pariser ihn an Rubini's Stelle für das dortige italienische Theater zu gewinnen. Mit der Erminie Frezzolini (welche er vor Kurzem geheirathet hat) und Ronconi bildet er das glänzendste Kleeblatt der modernen italienischen Oper. — Poggi ist kaiserlich österreichischer Kammersänger, Mitglied der Akademie der heiligen Cäcilie zu Rom, so wie der Akademieen zu Turin, Venedig und Florenz.

Am 7. September starb zu Hildesheim der Musikdirektor *Bischoff*, bekanntlich der Begründer der grossen teutschen Musikfeste, geb. den 21. September 1780 zu Ellrich am Harze.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. № 38. 1841.

Theoretisch-praktische Harmonielehre
mit angefügten Generalbassbeispielen. Von *S. W. Dehn.* Berlin, bei Wilhelm Thome. 1840.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das Werk hat eben jetzt einen doppelten Anspruch auf Beachtung gewonnen, da es ohne seine Absicht Gelegenheit zum Ausbruche eines längst vorbereiteten *Kampfes unserer Zeit gegen die alte Musiklehre* gab. So hat denn jeder Musikkenner zwiefache Ursache, zu sehen, wie weit er sich zu dem neuen Systeme der alten Harmonielehre bekennen kann, und in wie weit hierin die alte Musiklehre vertreten wird oder nicht.

Um unsere Betrachtung unabhängig und unbefangen zu erhalten, haben wir bis jetzt die Gegenschrift von Dr. *A. B. Marx:* „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit," — deren Anzeige ein Dritter übernommen hat, noch nicht gelesen. Wir haben zuvor Standpunkt und Wesenheit des oben genannten Systems mit eigenen Augen, frei von jeder Nebenrücksicht, zu beachten.

Der schon rühmlich bekannte Verfasser dieser Schrift berichtet uns in der Vorrede, dass der Mangel an einer gedrängten, zugleich aber übersichtlichen und für das Selbststudium ausreichenden Harmonielehre sie hervorgerufen hatte. Das wird ziemlich dasselbe sein, als wenn wir oft behaupteten: es gibt noch keine systematische Harmonielehre. „Die erste Andeutung zu einer Grundlage für die darin aufgestellte Konstrukzion sämmtlicher Hauptakkorde einer Tonart verdanke ich den mündlichen Mittheilungen meines Lehrers *Bernh. Klein*," dessen tiefe, auf Wissenschaft gegründete Einsicht in das Wesen der Tonkunst gerühmt wird. Klein, der selbst ein solches Werk beabsichtigte, wurde durch seine vorherrschende Neigung zum Komponiren und durch eine gewisse Unentschlossenheit davon abgehalten. Sein oberstes Prinzip seines Akkordsystems schien ihm selbst nur bis zu einem gewissen Punkte festbegründet; es blieb daher nur bei eigenhändig geschriebenen „Vorarbeiten," zu welchen noch eine Menge Hefte seiner Schüler kamen, die seine mündlichen Vorträge nachschrieben, so gut es sich thun liess. Sie sind unvollständig und nicht einmal übereinstimmend. Nach Klein's Tode 1832 wurde Dehn, der in Klein's Auftrage das Material zu den Artikeln Fuge und Kanon aus älteren theoretischen Schriftstellern zusammenzustellen angefangen hatte, von vielen Seiten zur Herausgabe des sogenannten Klein'schen Heftes aufgefordert, was er nicht thun konnte, weil Klein wenige Tage vor seinem Tode mit den Worten von ihm Abschied genommen hatte: „Jetzt wünsche ich wohl, dass ich mit meiner Harmonielehre zu Stande gekommen wäre — so wie sie ist, darf sie nicht an's Licht kommen — thun Sie, was Ihnen möglich ist; vielleicht gelingt es Ihnen, nachdem wir es so oft besprochen haben, weiter zu kommen." — Durch anhaltende Beschäftigung vorzüglich mit den italienischen Theoretikern von Zarlino an bis auf Martini kam Herr Dehn zu seinen hier ausgesprochenen Ueberzeugungen. „Im Ganzen genommen ist sowohl die Konstrukzion und theilweise Klassifikazion der Hauptakkorde einer Tonart, als auch ihre Behandlung auf das Wesen der Konsonanzen und der Dissonanzen, wie es sich in den praktischen Werken der besten Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend zeigt, gegründet, so dass die Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre erscheint." — Die stellenweise eingeflochtenen historischen Notizen sind deshalb mit andern Lettern gedruckt, damit es dem Lernenden durch ein äusseres Zeichen versinnlicht wird, welche Stellen er, um sich nicht von der eigentlichen Hauptsache abziehen zu lassen, beim ersten Durcharbeiten des Buches überschlagen kann; sollen aber keinen Anspruch auf etwas Besonderes machen, vielmehr nur auf die Nothwendigkeit des historischen Studiums hindeuten und wo möglich dazu aufmuntern. (Wäre nicht übel; nur hegen wir einige Zweifel, glauben auch, dass die Zitate nicht viel wirken werden, ausser für solche, die schon wissen. Der Grund, warum über musikalische Literatur nicht gelesen wird, liegt in den Hörern; man hat bis jetzt kein sonderliches Verlangen darnach; vielleicht kommt's noch.) — Schlüsslich bemerkt der Verfasser wie ein Mann, es würden ihm mit sachgemässen Gründen unterstützte Zweifel willkommen sein, fordert zu einer strengen Prüfung auf und verspricht, jede gründliche Belehrung dankbar zu benutzen. Freilich wird es immer darauf ankommen, was er für gründlich gelten lässt. Auch gibt es allerdings einen Grund, den in der Regel weder ein Verfasser noch ein Rezensent weiss. Uns gilt *der* Grund für den besten, der am hellsten einleuchtet und dem am wenigsten mit Gegengrunde widersprochen werden kann. Der letzte Grund der Dinge wird wohl erst mit dem Steine der Weisen gefunden werden. Worin wir aber anderer Meinung sind, das

wollen wir ehrlich anzeigen zur Anregung eigener Beurtheilung eines Jeden.

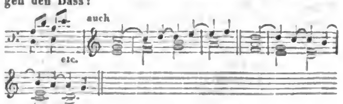
Gleich gegen die Genauigkeit des ersten Satzes der Einleitung hegen wir einen kleinen Zweifel. Es heisst: „Das Material der Tonkunst besteht entweder in *natürlichen*, durch die menschliche Stimme erzeugten Klängen, oder in *künstlichen*, welche durch Anwendung musikalischer Instrumente hervorgebracht werden.“ Wir würden dafür annehmen: das Material der Tonkunst sind Klänge, wie sie die menschliche Stimme oder irgend ein anderer klingender Körper hervorbringt. Diese natürlichen Klänge reizen zur Beachtung, zur Untersuchung. Zunächst wird eine gewisse Reihe verschiedener Klänge in irgend eine Ordnung gebracht, welche sich die menschliche Stimme aneignet und die andern klingenden Körpern angeeignet werden. Dadurch wird das Tönen zur Kunst, obgleich noch in ihren ersten Anfängen, erhoben. Somit werden alle Klänge künstliche, von der Kunst zubereitete, für sie passend gemachte. Das gilt von der menschlichen Stimme eben so wohl, als von den Instrumenten. Dadurch werden nach unserer Meinung mancherlei Fehlschlüsse aufgehoben, die sonst leicht aus dem Satze des Verfassers gefolgert werden könnten. — Zunächst wird die Harmonielehre *theoretisch* behandelt und streng vom praktischen Theile geschieden, was bekanntlich nur selten geschieht. Hier beginnt der Verfasser seine Erklärungen mit „Schall, Klang, Ton — Benennung der Töne“ und schliesst gleich das Historische an. Genau genommen gehört dies nicht hieher, höchstens in die Einleitung, da der Verfasser, wie jetzt Alle, unter Harmonie nichts Anderes, als gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne versteht. Auch scheint uns, dass das Geschichtliche den Anfänger nur belaste; er hat genug mit dem Erfassen der Lehre zu thun; besser stände daher wohl das Historische in einem besondern Buche. Es hilft wenig, dass es mit andern Lettern gedruckt ist; der Zusammenhang wird zu weit auseinander gehalten; das Uebersichtliche wird auch durch das Auge mit gewonnen. — Wir wollen daher vor der Hand des Geschichtlichen nicht gedenken, sondern lieber das System der Harmonie zusammenstellen. S. 16 „Tonschrift“ eine §. von sechs Zeilen, der viel Geschichtliches folgt. S. 44 „Tonsystem,“ drei Zeilen. S. 54 „Tonleiter und Tonarten,“ fünf Zeilen u. s. w. Hier ist die Lehre mit dem Geschichtlichen besonders gemischt. S. 62 unsere Dur- und Molltonart (die letzte *c d es f g as h c*). S. 72, §. 7. Lehre von den Intervallen, einfache und zusammengesetzte, die letztern über die Oktave hinausgehend, also von der None an u. s. w. Der Verfasser hat angegeben, wie verschieden die Benennung derselben ist und was man unter jedem Beiworte versteht, und will sie dann noch in natürliche und künstliche eintheilen, wofür leitereigene und nicht leitereigene genauer wäre. Auf die jetzt herrschende Dur- und seine Molltonleiter (deren Aufbau von Andern anders genommen wird) gründet er nun S. 76 die natürlichen (?) Intervalle, die in einer Tonart nur vorkommen können. S. 78 werden die Notenbenennungen Tonica, Mediante u. s. w. angeführt. S. 79: „Der Zusammenklang eines höheren und tieferen Tones hat für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist (kann dies nicht auch heissen, welches gerade so gewöhnt ist, wie wir es gerade wollen?), entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklänge ersterer Art heissen **Konsonanzen**, die andern werden *Dissonanzen* genannt. S. 80 ist unter den vollkommenen Diskordanzen ein Druckfehler, der nicht unter den angegebenen steht: für Sexte muss es Septime heissen. — S. 82 will es uns gar nicht gefallen, dass der Verfasser die reine Quarte unter die Dissonanzen setzt, und zwar auf das Urtheil des Ohres. Nun urtheilt unser Ohr anders. Die Quarte und die Quinte, beide klingen leer, sobald sie nicht vermittelt sind, dagegen beide gut, sobald sie es sind. — Dass er die kleine Quinte, welche nach hergebrachter Art die *falsche* heisst, unter die zufälligen Dissonanzen setzt, ist uns eher begreiflich, obwohl nicht immer. Der Herr Verfasser wird uns deshalb doch nicht zu den übelberichteten „Quartanerknaben“ zählen? Das fürchten wir von keinem Manne, der aufrichtige Meinung eines andern hören will. — Aber wozu der alte Streit? Er nützt gar nichts, und die ganze Eintheilung, die vom Ohre kommt, hat keine Füsse, auf denen sie stehen könnte. Man kann die Sache kürzer und zugleich für Akkordenverbindung vielseitiger haben. Uebrigens wird Keiner, der die Harmonielehre nicht schon studirt hat, des Verfassers Auseinandersetzung verstehen; für solche kommt Alles viel zu früh. — S. 87 beginnt die *Akkordenlehre*. Nach einigen geschichtlichen Auseinandersetzungen behauptet der Verfasser S. 93: „Die Harmonielehre soll, im Gegensatze der spekulativen Theorie der Musik nur ein Substrat aus praktischen Werken sein, deren Regeln und Vorschriften sich auf eine Uebereinstimmung gründen müssen, die sich in den Werken der besten Tonsetzer beim Gebrauche der einzelnen Intervalle und Akkorde u. s. w. immer wiederfindet.“ — Wenn man diesen Satz, der doch nichts anders heisst, als: Mache es, wie es die Besten vor dir gemacht haben — immer und von Palestrina's Zeiten an zur Richtschnur genommen hätte, so wäre freilich Alles geblieben, wie es war. Ob wir aber dann nicht Manches eingebüsst hätten, was Keiner einbüssen mag? Unbedingt! So hält die Annahme nicht Stich; und gerade die Bessern haben sich nur so viel nach dem Dagewesenen gerichtet, als ihnen zuträglich schien; im Uebrigen haben sie gethan, was sie wollten. Besser ist daher schon der folgende Satz: „Zur blossen systematischen Konstrukzion sämmtlicher Akkorde ist es hinreichend, sich auf die von der Natur angedeutete terzenweise Verbindung der Töne, allenfalls als auf einen obersten Grundsatz zu beziehen, besonders wenn dieser so vollkommen ausreicht, wie es der Fall ist.“ — Wenn aber der Verfasser immer wieder darauf zurückkommt: „Liegt doch z. B. jede Bestimmung über die Auflösung und Fortschreitung der Dissonanzen und überhaupt über deren Anwendung nur im Ohr und nicht in den Zahlenverhältnissen,“ — so öffnet er damit nicht nur jeder Willkür Thür und Thor, gibt jedem ein Ohrenrecht, weder seine noch irgend

Eines Akkordenlehre für nothwendig zu erachten, sondern ist auch undankbar gegen das Gute, was allerdings durch genauere Berechnungen unserer Vorfahren gewonnen worden ist, z. B. die Berichtigung mancher Intervallengrössen, die ganze Temperatur u. s. w. Haben wir jetzt nicht mehr nöthig, die mathematischen Verhältnisse vorauszuschicken, so liegt dies darin, dass sie schon berichtigt sind, aber nicht darin, dass die Berichtigung für eine glücklichere Praxis gar nicht nöthig gewesen wäre. — Alle Akkorde von Drei- bis zu Sechsklängen (die verdoppelten Töne zählen nicht) sind entweder *leitereigene* oder *leiterfremde*, welche letzteren meist durch Vorhalte, Vorausnahmen, oder durch melodisch durchgehende Noten, also durch Willkür in der praktischen Behandlung einer Folge mehrerer Akkorde entstehen sollen. Beispiele werden nicht angeführt, sondern die *leitereigenen* werden sogleich eingetheilt in Stammakkorde (Terzenbau, nur mit Tönen der Tonleiter), Umkehrungen derselben (durch Versetzung des Basstones) und solche, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen. — Die möglichst nahe Lage der Töne eines Akkordes ist nicht nothwendig bedingt, sie können sich bald entfernter bald näher liegen; dies führt keine Veränderung der Benennung des Akkordes herbei. (Auf die gewöhnliche Weise scheint uns die Erklärung der Akkordlagen in enger und weiter Harmonie den Anfängern fasslicher.) — Dann werden in Bezug auf die Tonart die Akkorde in *vollkommene* (die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen) und *unvollkommene*, und beide in Haupt- und Nebenakkorde getheilt. Vollkommene und unvollkommene Akkorde (nach seiner Benennung) können entweder Haupt- oder Nebenakkorde sein. Hauptakkorde sind ihm solche, denen entweder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, oder der unvollkommene auf dem Leiteton derselben zum Grunde liegt (die beiden Hauptakkorde waren es, welche dem Klein'schen System zum Grunde lagen). Alle übrigen tonischen Stammakkorde und ihre Umkehrungen sind *Nebenakkorde*. Beide können mehr als dreistimmig sein. „Ausser den bezeichneten Stammakkorden und ihren Umkehrungen sind zu den Hauptakkorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen der unvollkommene Dreiklang auf dem Leiteton der Tonart zum Grunde liegt.“ — „Alle unvollkommenen Hauptakkorde sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, so dass sie nothwendig einen andern Akkord nach sich ziehen. Dies heisst *Auflösung*, wenn der unmittelbar folgende ein vollkommener Akkord ist, der mit jenem zu einer und derselben Tonart gehört.“ — „Alle unvollkommenen Nebenakkorde werden wie unvollkommene Hauptakkorde behandelt. Unvollkommen heisst er, weil er nicht selbständig ist.“ — Nach diesen Erörterungen folgt S. 99: „*Systematische Konstrukzion sämmtlicher zur Dur- oder Molltonart des als Grundton angenommenen Tones C gehörenden vollkommenen und unvollkommenen Hauptakkorde.*“ Die einfachsten Hauptakkorde liegen als Elemente zum Grunde, also der Dreiklang, vorzugsweise so genannt, wenn er auf dem Grundtone ruht; in den Umkehrungen soll er nicht so, sondern Sextenakkord u. s. w. genannt werden. Nun werden der Tonleiter in Dur und Moll auf jeder Stufe Dreiklänge gegeben, welche die Hauptstammakkorde bilden; also den Stufen nach sieben; in Rücksicht auf die Verschiedenheit der vom Basston des Akkords aus bestimmten Intervalle (wenn man nämlich in der Bildung der Molltonleiter mit dem Verfasser einig ist) entstehen vierfache Dreiklänge (Dur- und Moll, mit kleiner Terz und falscher Quinte, endlich mit grosser Terz und übermässiger Quinte). Es wird nun gezeigt, auf welcher Stufe sich jede Art findet, sowohl in der Dur- als Molltonleiter. Diese Verschiedenheit der Dreiklänge ist in Rücksicht auf die Intervalle der Tonart (d. h. in wie fern die Stufen der Tonleiter und ihrer beiden Hilfstöne gegen den Grundton gehalten, zu den Kon- oder Dissonanzen gehören, was zu grösserer Deutlichkeit hätte ausgesprochen werden mögen) dreifach: solche Dreiklänge, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, 2) nur aus Dissonanzen der Tonart, und 3) aus beiden zusammengesetzte. (Hier ahnet man schon, warum er die Quarte der Tonart unter die Dissonanzen rechnen will.) — Diejenigen Dreiklänge, welche entweder nur aus Konoder nur aus Dissonanzen bestehen, also mit Ausschluss der gemischten, bilden die Elemente der zur Tonart gehörenden Hauptakkorde; demnach als konsonirende die Dreiklänge auf dem Grundtone und seiner Sexte, als dissonirend der Dreiklang auf dem Leiteton (der Septime). — (Und somit wäre er auf den Satz gekommen, den sein Lehrer, B. Klein, als oberstes Prinzip seiner Konstrukzion annahm, womit er jedoch nicht überall auszukommen einsah.) Dennoch wird nur der Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart als Element angenommen, weil der Akkord der Sexte eine andere Tonart bezeichnet. Das zweite Element ist der Dreiklang auf der Septime, weil er mittelbar oder bei regelmässiger (besser bei tonischer) Auflösung seiner Intervalle in Grundton und Terz übergeht. (Und so hat er bewiesen, dass nur zwei leitereigene Dreiklänge der Tonart als Elemente aller übrigen Hauptakkorde derselben anzunehmen sind: eins mit einem vollkommenen, das andere mit einem unvollkommenen Dreiklange.?) — S. 105 wird die Umkehrung des vollkommenen Dur- und Moll-Dreiklanges gelehrt, dann des unvollkommenen, natürlich auf gewohnte Weise. Von beiden steht eine Tabelle im Quintenzirkel (von welchem noch nicht gesprochen worden ist). — §. 13. S. 107 heisst es: „Die Umkehrungen des vollkommenen und unvollkommenen Dreiklanges haben einerlei Namen.“ Das ist aber nicht konsequent; unterscheidet sich jeder Dreiklang durch sein Beiwort, so müssen sich seine Umkehrungen auch dadurch unterscheiden; dadurch ist ja die Verschiedenheit der Intervalle schon angegeben. Man braucht also (nämlich vor der Hand) nur noch zu merken, auf welcher Stufe jeder seinen leitereigenen Sitz hat. — Nun wird der *falsche* Dreiklang (wir wollen nicht um hergebrachte Ausdrücke rechten) als Element der übrigen unvollkommenen Hauptakkorde einer Tonart betrachtet, und zwar aus dem Grunde, weil er bei regelmässiger Fortschreitung der

Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, nicht in einen vollkommenen Akkord, sondern nur in einen Zweiklang aufgelöst werden kann. Daher fügt man ihm in der Praxis noch eine Terz tiefer oder höher, oder Beides zu. Also Vierklang und Fünfklang. Danach S. 109: „Ueber die Konstrukzion der *Vierklänge*, die als Hauptakkorde in einer Tonart vorkommen.“ Man erräth, dass wir den ersten vierstimmigen Hauptstammakkord oder den Dominantenakkord erhalten, der sich bei regelmässiger Fortschreitung in einen vollkommenen Akkord auflöst; er heisst wie jeder andere unvollkommene Hauptakkord der Tonart *Leitakkord*, weil er gleichsam (? er thut es ja wirklich und ist sogar die regelmässige Fortschreitung) in einen vollkommenen Akkord der Tonart leitet. — Seine Umkehrungen. Tabelle derselben durch den Quintenzirkel (immer noch nicht erklärt). — S. 111 folgt der zweite vierstimmige Hauptstammakkord mit der grossen Terz nach oben in Dur, mit der kleinen hinzugefügten in Moll (*h d f a* oder *as*). Weil nun *a* oder *as* dieses Akkordes die Sexte, gegen den Grundton der Tonart gehalten, und also eine Konsonanz ist, welche hier in den Fall kommt, als offenbare Dissonanz zu stehen, so nimmt man seine Zuflucht zu dem Mittelchen, ihr einen Namen aus einer Doppeltonleiter, nämlich Terzdezime zu geben, was allerdings schon früher geschehen ist. (Das scheint uns denn doch ein Beweis, dass die Tonleiterstufen als melodische betrachtet sämmtlich konsoniren, weil sich eine aus der andern schön und selbständig entwickelt; nur im Zusammenklingen nehmen sie zweierlei Seiten an, und zwar, je nachdem sie mit andern Tönen der Leiter verbunden werden. Wir meinen daher, es sei fasslicher zu sagen: In veränderten Tonverbindungen wirkt eines und dasselbe Intervall bald befriedigend bald unbefriedigend. Dadurch würde freilich auch die Konstrukzion eine andere.) — Dominantenakkord und Septimenakkorde mit der falschen (kleinen) Quinte unterscheiden sich beide hinlänglich. — Es folgt wieder eine Tabelle durch den Quintenzirkel. — S. 116 wird wiederholt, welche Hauptdreiklänge (zwei) und Vierklänge (zwei) der Tonart dagewesen sind und dass es keine andern gebe. Ehe aber zu den zwei Fünfklängen und einem Sechsklange der Hauptakkorde fortgeschritten werde, soll noch vom sogenannt übermässigen Sextenakkorde gesprochen werden, weil er, wenn gleich nicht einmal ein *natürlicher* Akkord, in der Praxis, besonders der heutigen, so häufig wie ein selbständiger Akkord einer Tonart angewandt wird. (Eine Unterbrechung der Ordnung im theoretischen Gange, durch häufige Praxis veranlasst, scheint uns zu nachgibig. Vielleicht erklärte sich dieser Akkord und andere ähnliche leichter, wenn ein Kapitel über chromatische Veränderungen oder über Färbungen sogenannt natürlicher Akkorde durch eingemischte Halbtöne angebracht worden wäre u. s. w. Die Umkehrungen dieses Akkords, der eigentlich schon selbst eine Umkehrung ist, wären dann auch nicht unter die Ausnahmen von der Regel zu zählen. Das Ganze erhielte dadurch nach unserer Meinung mehr Bestimmtheit und Klarheit.) S. 119 die *Fünfklänge* als Hauptakkorde ihrer Terzenlage wegen. Es sind der grosse und kleine Nonenakkord auf der Dominante einer Dur- und Molltonart (kein Stammakkord, der auch in der Regel nicht umgekehrt wird) — und der Undezimenakkord auf dem Grundton einer Tonart mit gänzlicher Weglassung der Terz ($\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$), der ein künstlicher, aber doch ein Hauptakkord genannt wird, weil ihm der falsche Dreiklang der Tonart zum Grunde liegt. — (Mir kommt es vor, als wäre er gar kein Hauptakkord, weil er durch Vorausnahme des Basstones oder durch Retardazion anderer Intervalle entsteht, was der Verfasser selbst zu bemerken nicht unterlassen hat. So gehört denn freilich eigentlich der Akkord nicht hieher; und auch dies sagt der Verfasser selbst: „streng genommen müsse er erst im praktischen Theile folgen.“ Dass er ihn dennoch in den theoretischen Theil brachte, dadurch hat er den Schülern die Uebersicht sehr erschwert. Was der Verfasser für die Aufführung desselben sagt, hätte an einem andern Orte mit weniger Weitläufigkeit sich ergeben.) — Der *Sechsklang* oder Terzdezimenakkord (*c g h* $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{\bar{as}}$). Nähme man die zwischen Grundton und Quinte weggelassene Terz *e* oder *es* mit hinzu, so hätten wir natürlich einen Siebenklang in Dur und Moll. Das soll aber nach dem Verfasser nicht Statt finden können, wie schon im vorigen Akkorde angenommen wurde, damit die Auflösung desto bestimmter hervortrete. (Es kann aber doch Fälle geben, wo man die Auflösung des dissonirenden Vierklanges mit dem schon zur Dissonanz voll erklingenden Dreiklange beabsichtigt. Unmöglich wenigstens ist die Sache nicht. Der Gebrauch solcher Akkorde läuft auf das Wesen des Orgelpunktes hinaus, wo andere, nicht eigentlich zum Basse gehörige Akkorde als frei für sich durchgehende angeschlagen werden. — S. 126 wird das Dagewesene kurz übersehen. Es folgt eine Haupttabelle aller dagewesenen Hauptakkorde nach der Eintheilung des Verfassers, welche ganz aus B. Klein's zum Grunde gelegten beiden Dreiklängen hervorgehen.) — S. 129. *Ueber die zur Dur- und Molltonart eines Grundtons gehörenden Nebenakkorde.* Nebenakkorde sind, denen weder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, noch der falsche Dreiklang auf dem Leiteton derselben zum Grunde gelegt wurde. (Hier sieht man deutlich, dass der übermässige Sextenakkord auf der kleingemachten, also nicht zum Leitereigenen gehörenden Sekunde der Tonart gar nicht in die erste Reihe hätte aufgenommen werden sollen.) Der Verfasser will mit seiner Eintheilung eine weitläufige Nomenklatur vermeiden und Mühe ersparen, weil die Nebenakkorde wie ihrer Art gemässe Hauptakkorde behandelt werden. (Nebenbei wollen wir nur bemerken, dass der Dreiklang mit der kleinen Quinte [oder der sogenannt falschen] jetzt häufiger vorkommt, als je.) Als Nebendreiklang wird z. B. *c e gis* angeführt, auf der Terz liegend, mit zu A moll gehörig. Ferner gehören hierher alle Septakkorde, die nicht auf der Dominante oder dem Leiteton liegen. Wir brauchen sie nicht anzuführen, bemerken nur, dass in der Beschreibung die Nomenklatur doch nicht vermieden wurde. Alle diese Nebenseptimenakkorde unterscheiden sich von den Hauptseptimenakkorden der Ton-

art schon in ihrer äussern Gestalt bis auf den Nebenseptimenakkord auf der Sekunde der Molltonart *(d f as c)*, der die äussere Gestalt eines kleinen Septimenakkords hat *(h d f a)*. Allein der letzte soll aus lauter Dissonanzen, und der erste nur aus zweien bestehen. Da wir aber, wie schon gesagt, weder gewiss sind, ob die Sexte *a* im letzten Akkord von C dur nothwendig für eine Terzdezime und nicht für eine Sexte angesehen, noch die Quarte *(f)* schlechthin eine Dissonanz sein muss, so können wir diesen Unterschied natürlich auch nicht zugeben. Da hingegen alle Nebenseptimenakkorde einer Tonart in der Praxis eben so als die Hauptseptimenakkorde behandelt werden, so kommt ja am Ende gar nichts darauf an. — Der Verfasser selbst hat daher die Aufsuchung der Nebenfünfklänge und Sechsklänge dem Schüler überlassen, welcher sie schwerlich suchen wird. — Es folgen nun die Akkorde durch Vorausnahme, Vorhalte und durchgehende Noten, die in's Unendliche gehen, wenn sie alle aufgezählt werden sollten; ist auch nicht nöthig. Damit schliesst der theoretische Theil, und es folgt der *praktische*.

Hier zuerst die *Bezifferung* oder Signaturlehre, also eigentliche Generalbasslehre im engen Sinne des Wortes. Es herrscht noch keine genaue Uebereinstimmung. (Leider! und wäre doch wohl nicht gar zu schwer zu finden.) Die Lage der Akkorde wird hier durch die Bezifferung nicht angezeigt; ist auch nur in Hauptfällen besonders nöthig, wie sie *Schicht* überall will. — Der Schüler wird bald Akkordverbindungen finden, wie er sie nach dem theoretischen Theile gar nicht vermuthen sollte, weil dort nur von Akkorden über eine Tonleiter und nichts von *Modulazion* gehandelt wurde. — Das Wenige, was über die Bezifferungsarten in Italien und Frankreich folgt, beide mit einander ziemlich übereinstimmend, ist dankenswerth, da beide von der teutschen Methode abweichen, was in teutschen Lehrbüchern sonst übergangen zu werden pflegt. — S. 147. Gestaltung eines Akkordes in Rücksicht auf die verschiedene Lage seiner Töne — also *enge* und *weite Harmonie*. Allgemeine Regeln lassen sich über diese Geschmacks- und Erfahrungssache nicht aufstellen; nur einige Andeutungen. Man übe beide Lagen. — „Ueber Verdoppeln und Auslassen eines oder mehrerer Intervalle eines Akkords." Zu verdoppeln sind nur die Konsonanzen der Tonart, die Dissonanzen nicht, oder doch nur die Sekunde. Ausnahmen werden zugestanden. Weggelassen werden nicht wesentlich unterscheidende Intervalle. Ein wegzulassendes Intervall wird auch durch zweckgemässere Stimmenführung bedingt u. s. w. Hier hilft eigenes Urtheil; die Regeln wachsen sonst in's Endlose (und käme doch wieder darauf hinaus: Da siehe du zu.) — „Erklärung des Ausdrucks Stimme, mit Rücksicht auf eine unmittelbare Folge mehrerer Akkorde. (Partitur, äussere und Mittelstimmen u. s. w.) Es werden nun für den Anfänger einige Vorsichtspunkte bekannter Art angegeben, „weil die Stimmenführung hauptsächlich von einem angeborenen Tonsinn abhängt." — „Ueber die verschiedenen Bewegungen einer Stimme im Vergleich zu einer andern." — §. 6. S. 161: „Regeln, die bei der harmonischen Fortschreitung mehrerer Stimmen zu beachten sind." — Die Stimmen dürfen sich nur ausnahmsweise durchkreuzen. (Allein diese Ausnahmen kommen oft.) Man halte die verschiedenen Stimmen so von einander, dass sich jede frei bewegen kann ohne Durchkreuzung; vermeide auch ein zu häufiges Zusammentreffen zweier Stimmen auf einerlei Tonhöhe, wodurch dem Wesen der Vierstimmigkeit geschadet wird. — *Man vermeide bei gleicher Bewegung der Stimmen eine unmittelbare Folge von reinen Quinten und Oktaven.* — Bei den Ursachen des Verbots hält sich der Verfasser wenig auf, sondern sagt: „Es würde ganz überflüssig sein, alle angegebene Gründe für das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkannten Meister die Vermeidung dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum Grunde liegt. Wenn nun auch hier oder dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der genannten Meister schreiben kann, und dann wird er es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf die Beispiele solcher Komponisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist." — Das Verbot erstreckt sich auch auf diejenigen Quinten, die durch kleine Pausen von einander getrennt sind. — Je verschiedener die Klangfarbe der Instrumente ist, desto widerlicher wirken sie; daher auch am meisten in den äussern Stimmen. Das sicherste Mittel, sie zu vermeiden, liegt in der Vermeidung der gleichen Bewegung, denn wo diese nicht stattfindet, kann auch keine Parallele stattfinden. Dennoch wird (und mit Recht) vor zu häufiger Anbringung der Quintenfolgen ohne Parallele gewarnt. Nach Kirnberger (Th. I. S. 150) werden noch für erlaubt angegeben, vornämlich im Tenore gegen den Bass:



Dagegen sollen solche, wo die Quinte verzögert wird, immer zu vermeiden sein:

Dann heisst es: „Das Verbot der Oktavenparallelen bezieht sich nur auf solche, zwischen welchen noch eine oder mehrere Stimmen liegen; wo dies nicht der Fall ist, sind sie erlaubt und heissen Verdoppelungen." (Möchte

mancher Einschränkungen bedürfen.) Anstatt weiterer Regeln hält es der Verfasser für besser, noch einige Beispiele folgen zu lassen, die mit Aufmerksamkeit betrachtet ihren sichern Nutzen bringen werden. (Gibt dies aber nicht viel eher eine Abrichtung nach Vorbildern, die von Andern wieder verdrängt werden können, als eine Erkenntniss?) — Der *verdeckten* Quinten und Oktaven wird S. 173 gedacht, ohne weitere Erklärung, als dass darunter nur reine Quinten und Oktaven zu verstehen sind, also nicht Quintenfolgen verschiedener Art. — S. 174. *Ueber Sekunden, Terzen-, Quarten-, Sexten- und Septimenparallelen.* „Parallelen grosser Sekunden machen einen unangenehmen Eindruck, sind daher zu vermeiden, um so mehr, je schärfer sie durch die Klangfarbe der Instrumente hervortreten. Uebermässiger Sekunden Parallele kann stattfinden, weil das Ohr geneigt ist, dafür kleine Terzen zu nehmen (fraglich wäre doch die Schreibart!). Eine Parallele von lauter kleinen ist immer unzulässig." Terzparallelen sind auf unharmonischen Querstand verwiesen, wie die Sextenparallelen. Von den Quartenparallelen heisst es nur: Wenn mit der tiefsten Stimme derselben eine dritte unterwärts in Terzenparallelen fortschreitet und zwar in enger Harmonie (nämlich der Terzenstimmen), so sind sie zulässig. (Nur?) Bei der praktischen Behandlung solcher Sextenakkordfolgen soll mehr darüber gesprochen werden. — In Septimenparallelen können nur verminderte Septimen angebracht werden, die auch nicht selten zur Anwendung kommen. (Man vergesse nicht, dass bei Parallelen stets nur von gerader Bewegung der Stimmen die Rede sein kann, und dass sich z. B. Septimen-Sequenzen davon unterscheiden.)

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Beschluss.) Die jährliche, musikalische Soirée des Herrn Archivar *Glöggl* brachte im angenehmen Wechsel zwölf, mehr oder minder interessante Nummern zu Gehör; darunter ein keineswegs gelungen ausgeführter Vokalchor: „Nach Emaus" (der ungenannt gebliebene Tonsetzer, Herr Karl Haslinger, durfte sich dieses kerngesunden Kindes wahrlich nicht schämen); ferner: Solo's für die Klarinette, Harfe und Violine, nebst dem neuerfundenen Phylälodikon (?); Gesänge von Kücken, Beethoven (Adelaide), Proch und Schubert; „Der tolle Musikant," melodramatische Deklamazion, und die Romanze: „Der Abschied des Troubadours," von Moscheles, Giuliani und Mayseder; welche Gaben durch das gefällige Zusammenwirken bewährter Notabilitäten, wie z. B. *Bärmann*, Mad. *Schodel*, des k. k. Hofschauspielers *Lucas*, der Herren *Pique*, *Schmidbauer*, *Saint-Leon*, *Hölzl*, Geschwister *Lewy* u. A. nur höher noch im Preise steigen mussten. — Eben genannter Herr *Arthur Saint-Leon*, eigentlich Ballettänzer, der häufig schon im Theater als Violinist Beifall erhielt, arrangirte nunmehr ebenfalls ein Separatkonzert, worin er fünf eigene Kompositionen vortrug, so überschrieben: 1) L'Insensé, Concert fantast-Romantique; 2) Ne m'oubliez pas, Etüde; 3) Le soir, Nocturno; 4) Caprice über das Tischlerlied aus dem „Verschwender"; 5) Fantaisie sur un thême hollandais, et sur la Romance de Guido et Ginevra. — Als Dilettant leistet Herr Saint-Leon Ausgezeichnetes; er besitzt viele Routine in Ueberwindung der modernen Künsteleien, entwickelt im Kantabile, mit schönem Ton, Gefühl und Wärme, obwohl nicht ganz frei von suffisanter Affektazion; im Allegro eine brillante Technik, welche manche Unvollkommenheiten durch rapide Schnelligkeit verschleiert; und bei der Anspruchlosigkeit des privatisirenden Kunstfreundes nimmt man sogar die launenhaften Eigenheiten und fragmentarischen Rhapsodieen des wunderlichen Tondichters mit in den Kauf; — das Blatt aber wendet sich, wenn ebenderselbe, öffentlich herausfordernd, in die Schranken tritt; dann ist auch die Kritik bevorrechtet, höhere Anforderungen zu stellen, — und solchen zu genügen, möchte denn doch etwas schwer halten. Indessen davon abstrahirt: Ehre jenem Eifer, auch ausser dem Berufe einer verwandten Musenschwester sich zu weihen, Ehre jener festen, unerschütterlichen Beharrlichkeit, die nimmer sich ermüden lässt, durch rastlos praktische Uebungen wenigstens doch jenes Ziel zu erringen, das momentan blendet und besticht; wiewohl der prüfende Verstand unmuthig, aber auch betrübt sich abwendet bei der Gewahrnehmung solcher und ähnlicher Kunstverirrungen, durch welche sogar die kleine Summe des Besseren noch verdunkelt werden muss. — In den Wohlthätigkeitskonzerten für erwachsene Blinde und Klein-Kinderbewahr-Anstalten vereinigten sich, wie immer, die eminentesten Talente: *Donzelli*, *Badiali*, *Shaw*, *Castellan*, *Pozzi-Frezzolini*, *Thalberg*, *Sivori* u. A., unter den Orchestersätzen waren die bedeutendsten: Möhul's Jagdouverture (mit sechzehn Waldhörnern); jene zu Romeo und Julie, von Steibelt; eine neue zum Kaufmann von Venedig, von Titl, und dessen Nächtliche Heerschau. — Die musikalisch-deklamatorische Akademie zum Besten des Krankenhospitals der Elisabethiner Nonnen interessirte durch die einflussreiche Mitwirkung unserer fremden Gäste: *Tadolini*, *Shaw*, *Abbadia*, *Donzelli*, *Moriani*, *Castellan*, *Badiali*, *Ferlotti*. *Coletti*, *Sivori*, — der einheimischen Künstler: Mad. *Rettich* und *Fichtner*, — *Melanie*, *Carl* und *Richard Lewy*, — *Zierer*, *Pospishill* u. A. — Die obengenannten Sänger genossen auch die hohe Ehre, bei einem, während der Anwesenheit der königl. sächs. Prinzessinnen in den Appartements des Erzherzogs Franz Karl angeordneten Hofkonzerte sich produziren zu dürfen. — Mad. *Hasselt-Barth* bekrönte ihren Vorgang aus dem ersten Wochenbette sogleich mit einer menschenfreundlichen Handlung, indem sie zur Unterstützung einer schuldlos verarmten Familie eine Mittagsunterhaltung veranlasste, selbst darin die durch ihren wunderherrlichen Vortrag berühmt gewordene Händel'sche Arie: „Töne sanft du lydisch Brautlied," nebst einer grossen Szene aus Pacini's „Niobe" sang, und zur Förderung der verdienstlichen Absicht auch den Beistand *Thalberg's*, der Mad. *Rettich* und Dem. *Abbadia*, der Herren *Lucas* und *Ferlotti* zu gewinnen wusste.

Unsere Landsmännin *Caroline Unger*, nachdem sie sich mit einem wohlhabenden jungen Manne Herrn *Sabatier* ehelich verbunden, und in's geräuschlose Privatleben zurückzutreten gedenkt, besuchte auf der Durchreise nach Dresden, wohin eine schon vorigen Jahres geleistete Zusage sie ruft, ihre Vaterstadt, und konnte — ohne den entferntesten Gedanken, eine hiesige Bühne zu betreten, dennoch der dringenden Einladung nicht widerstreben, im Josephstädter Theater zweimal für wohlthätige Zwecke mitzuwirken; sie sang mit *Moriani*, *Ferlotti* und einigen Aushilfsindividuen Szenen aus Belisario, Marino Faliero und Giuramento (den dritten Akt), unter einem tumultuarischen, der Mauern Einsturz bedrohenden Beifall und zahllosen Hervorrufungen.

Die Tonkünstler-Sozietät führte Assmayr's Oratorium: „Saul und David" auf, welches jetzt erst, zur gewohnten Abendzeit, reichlich besetzt und sorgfältig eingeübt, ganz genossen werden konnte und von dem empfänglichen Auditorium durch die aufmerksamste Anerkennung gewürdigt und ausgezeichnet wurde.

Wer — der älteren Generazion angehörend — hat nicht mit Vergnügen Thümmel's humoristisch-satyrische „Reisen in die südlichen Provinzen Frankreichs" gelesen, und erinnert sich noch des, einer Episode eingeflochtenen, liebenswürdigen Sonderlings *St. Sauveur*, welcher dem Reize der „Ueberraschungen" die schönsten Lebensstunden zuschreibt, und auch selbst damit zauberähnliche Wirkungen hervorbringt? — Jener Eindruck aber vergegenwärtigte sich unserm Gedächtnisse, als wir kürzlich zu einem musikalischen Diner geladen wurden, wobei gegeben werden sollte: „Noah," Oratorium in zwei Abtheilungen, gedichtet von Ant. Ritter von Perger, in Musik gesetzt von Franz S. Hölzl. — Das war ein Räthsel; — Hölzl? wer ist der Mann? fragte Einer den Andern. Nur Wenige berichteten: es ist ein junger Tonkünstler, Zögling der gräflich Palffy'schen Musikschule des Theaters an der Wien, der jetzt, wie Hunderte seiner Kollegen, mit Lekzioniren sich beschäftigt, und nebst mehreren, günstig aufgenommenen Liedern und Gesängen, auch schon ein paar solenne Messen produzirt hat, welchen Kenner ehrendes Lob spendeten. — So verfügten wir uns denn, mit mässigen, fast indifferenten Prätensionen nach dem Konzertsaale; — allein dieser Fr. S. Hölzl war ein zweiter St. Sauveur geworden, und hatte uns mit diesem, seinem grösseren Erstlingswerke eine „Ueberraschung" bereitet, so freudiger Art, dass wir kaum vom Erstaunen uns zu erholen und dem talentvollen Tondichter für diese so höchst gelungene Schöpfung unsern Bewunderungszoll zu ententrichten im Stande waren. Man verlange ja nicht nach dem Anhören einer einzigen, obendrein noch keineswegs tadellosen Produkzion ein ausführlich detaillirtes Kriterium; nur mit dem gedruckten Textbuche, als Leitfaden in der Hand, konnte es möglich werden, Schritt vor Schritt den Stufengang des Tongemäldes zu verfolgen; was demnach gegeben werden mag, sind Umrisse und Andeutungen jener Momente und Situazionen, die besonders hervortraten durch geistreiche Auffassung, Neuheit der Formen und Ideen, karakteristischen Ausdruck, psychologische Wahrheit, kräftige Behandlung der Chormassen und imposante Instrumentaleffekte; — dahin gehören: der unheimlich düstere, langsam sich fortwindende Einleitungssatz, F moll, Verkünder der drohenden Katastrophe; — die verständige Sonderung der rohen Nomadenjäger von dem ruhig arbeitsamen Hirtenvolke; — Noah's erstes Erscheinen: — die fugirten Tripelchöre der Krieger, Jäger und Hirten: „Hinunter mit ihm und den Seinen"; — der Noachiden demuthsvoller Choral; — die Stimme aus den Wolken: „Ich bin gekommen zu strafen," womit der Dichter einfach zwar, doch bedeutsam gewichtig, die erste Abtheilung schliesst; das vom Komponisten angefügte Instrumental-Nachspiel nimmt gleichsam ergänzend den Faden auf und hält jene, schon durch die Introdukzion motivirte Hauptempfindung fest. — In der zweiten Hälfte der Engelchor: „Fürchtet euch Menschen," wo der dräuende „Wehe"-Ruf Mark und Bein erschüttert; das Rezitativ: „Die Kraft Gottes durchweht mich," sammt der Arie: „Ich rufe den Sturm," mit der ergreifenden Schlussperiode: „Wenn der Ewige mir's gebeut!" des Erzengels Michael; — das nächstfolgende Arioso Gabriel's, des „Freudenboten Gottes," — dann beider Duett, mit dem sinnig berechneten Wechsel von Dur und Moll; eine wunderbar reizvolle Trilogie; — der Sphärenbewohner Trauerchor: „Schon naht die schwere Stunde," in seiner höchst wirksamen Gradazion; — der Noachiden fugirter Gesang: „Die Noth vereint"; — der majestätische Doppelchor: „Vaterland, heil'ge Erde!" dessen Zwischensatz ein anmuthreiches Trio des Patriarchen und seiner Kinder bildet: „Wir ziehen getrost in die Arche"; übergehend zur Jubelfuge: „Hosianna dem Herrn!"; — das Tongemälde der Sündfluth; — starres Schweigen der Natur; — von ferne dumpf grollender Donner; — zuckende Blitze; — des Unheils allmäliges Nahen; — Sturmes-Ausbruch, Geheul und Brausen; — der Wolken Entladung und strömendes Ergiessen; — Anschwellen der Gewässer, ihr verheerendes Ueberfluthen; — darunter der Ertrinkenden mit dem Tode ringendes Angstgeschrei und Jammerruf: „Weh — weh! vergebliches Entrinnen!" ist eine, mit fester Hand in grossartig kühnen Alfresco-Strichen entworfene Zeichnung ohne kleinliche Malerei, einzig nur bewirkt durch der sankzionirten Kunstmittel zweckfördernd gewählte Verwendung. — Wie nun vollzogen Gottes Strafgericht, da schweben Engel ob der „meerbegrabenen Erde," wo „lautlose Todesstille" herrscht; — „Es ist vollbracht!" kündet Michael; auf des Ewigen Geheiss, „in Freude" naht Gabriel Noah und den Seinen, welche, entsteigend der Arche, die Dankhymne anstimmen: „Wir fühlen uns der Gnade des Göttlichen nicht werth"; worauf die gewaltige Schlussfuge: „In der Strafe liegt die Sühnung," im feurig begeisterten Ergusse dahinströmt und aushallt zuletzt mit dem jauchzenden Alleluja der himmlischen Heerschaaren! — Obwohl Orchester und Chöre des Hofoperntheaters ihren alten Ruhm behaupteten und mit zwei Proben gewiss das Möglichste leisteten, desgleichen die Solisten Dem. *Corradori*, Herr *Leitgeb* und *Lutz*, dessen energischer Vortrag der Arie:

„Ich rufe den Sturm," eine Wiederholung bezweckte, auch grösstentheils befriedigten, so wollen wir doch den patriotischen Wunsch nicht verhehlen: das dem heimathlichen Boden entsprossene Tonwerk ein zweites Mal mit polyphonischen Gesammtkräften hören zu können; die Gesellschaft der Musikfreunde würde, indem sie einem vaterländischen Kunstjünger wohlwollend dazu die Hände bietet, entsprechend ihrem schönen Zwecke, nur neue Verdienste dadurch sich erwerben.

Berlin, den 14. September 1841. Zuvörderst bemerke ich, dass die in meinem Julibericht erwähnte Sängerin vom königl. Hoftheater zu Hannover nicht *Renz*, sondern *Ponz* heisst. Nächstdem befremdet es, in dem zweiten Referat aus Berlin von einer andern Feder zu finden, dass von einer „Verfolgung" der Mad. *Pasta* in unserer Residenz die Rede ist, da, ausser dem lebhaft gezollten Beifall des Publikums in beiden Theatern, auch die beiden hiesigen Zeitungen und der ordentliche Korrespondent in diesen Blättern dem Talent und künstlerischen Verdienste dieser berühmten dramatischen Sängerin die gebührende Anerkennung haben zu Theil werden lassen. Um so weniger sind daher einzelne Opposizionen für ein Gesammturtheil anzunehmen, und es bleibt vielmehr zu wünschen, dass Mad. Pasta in jeder teutschen Stadt solche günstige Aufnahme finden möge, als in Berlin! — Ganz besonders zeigte sich diese auch in den beiden letzten Vorstellungen der Oper Semiramis von Rossini im königl. Opernhause am 13. und 15. August. Mad. Pasta, welcher die halbe Einnahme zu hohen Preisen bewilligt war, gab die Titelrolle mit ungemein ergreifendem Ausdruck; vorzüglich schön trug dieselbe die fünfte Szene des ersten Akts mit weiblichem Chor: „Bel raggio lusinghier," voll Hoheit und mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit die Thron- und Schwurszene des ersten Finales vor, und gab mit erschütternder Wahrheit das Entsetzen über die Erscheinung des Ninus zu erkennen. Die Duette mit Assur und Arsace waren ebenfalls helle Glanzpunkte in der hohen Kunstleistung der Mad. Pasta, welche in dieser höheren Sopranpartie auch weit seltener detonirte, als in dem tiefer liegenden Tancredi und der Norma. Durchaus vollkommen sang Dem. *Hähnel* den Arsace, welche Mezzosopranpartie dieser, im Vortrage grossartigen und im Ausdruck edlen Sängerin durchaus angemessen ist. Gleich in der ersten Szene wurde die ungemein beliebte Künstlerin (welche hoffentlich bald ganz der königlichen Oper beigesellt werden dürfte) mit enthusiastischem Beifall begrüsst und begleitet. Noch grössere Wirkung machte ihr Duett mit Assur: „Bella imago degli Dei," ferner die Tempelszene mit Oroes im zweiten Akt, als Arsace schwört, den Mord des Vaters zu rächen, und vor Allem das Duett mit Semiramis, wo die beiden volltönenden Stimmen der Mad. Pasta und Dem. Hähnel sich in harmonischem Wohllaut auf das Innigste vereinten. Schade nur, dass die zu lange Oper am Schlusse so ermattet und an Wirkung bedeutend abnimmt! — Herr *Krause*, ein früheres Mitglied der hiesigen Singakademie, jetzt königlich Baierscher Hofsänger zu München, sang den Assur in italienischer Sprache beide Male mit klangvoller Stimme und guter Methode, auch im Portament, wie in der Geläufigkeit befriedigend, mit allgemeinem Beifall. Nur zuweilen presst dieser kunstgebildete Sänger den Ton etwas zu stark und lässt einiges Vibriren der Stimme vernehmen. Für den Vortrag in Oratorien hat sich der schätzbare Künstler früher bereits, und auch bei seiner jetzigen Anwesenheit in den Versammlungen der Singakademie auf das Vortheilhafteste gezeigt. — In beiden Vorstellungen der Semiramis, deren erste auch vom königlichen Hofe und einer sehr glänzenden Versammlung besucht war, sang der Begleiter der Mad. Pasta, Herr *Gamberini*, die Tenorrolle des Hidrenus mittelmässig, jedoch ohne zu stören. Die Partie ist an sich freilich sehr untergeordnet. Gleich nach der zweiten weniger besuchten Vorstellung der Semiramis reiste Mad. Pasta nach Leipzig ab. Gleichzeitig trat auch die noch jetzt anhaltende warme Sommerwitterung ein, welche den Besuch des Theaters weniger begünstigt, als die im Freien in Ueberzahl statt findenden Militärmusikkonzerte, von denen jetzt besonders die von Herrn MD. Wieprecht zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten Aufführungen durch die grosse Anzahl von Blech- und Blaseinstrumenten mehrerer exakt eingeübten Musikchöre ein oft aus mehr als 5000 Zuhörern bestehendes Publikum anziehen, obgleich der grössere Theil derselben kaum Raum zum Stehen findet. — Im königl. Theater, welchem es noch immer an einer eigentlichen ersten Sängerin fehlt, hat die in naiven Rollen stets beliebte Dem. *Grünbaum* die Anna in dem L. Schneiderschen Quodlibet: „Fröhlich," im „Reisenden Studenten" Hannchen, in „Fra Diavolo" die Zerline (sehr anmuthig und gewandt in der Darstellung), in „Czaar und Zimmermann" die Marie, im „Feen-See" die Gastwirthin Margarethe und in der bis jetzt nur ein Mal gegebenen Oper „Hans Sachs" von Lortzing die Cordula, als Gastrollen mit Beifall gegeben. Ob ein Engagement dieser für das leichtere Singspiel sehr brauchbaren Sängerin statt finden wird, ist — wie so Vieles — noch unentschieden. Zu bemerken ist noch, dass Herr Krause den Czaar in Lortzing's beliebter Operette „Czaar und Zimmermann" vorzüglich sang und angemessen darstellte. — Im „Postillon von Longjumeau" gab Dem. *Kunth* die Magdalene als Gastrolle, und zeigte darin Geläufigkeit der Stimme, etwas gezierte Manier im Vortrage und Talent zur mässig karikirten Darstellung. Die zahlreich anwesenden Zuhörer bezeigten der jungen Sängerin lebhafte Theilnahme durch ermunternden Beifall. Eine Anfängerin im theatralischen Gesange, Dem. *Krüger*, die Tochter eines früher hier sehr geachteten, jetzt verstorbenen Schauspielers, versuchte sich zum ersten Male als Giulietta in Bellini's Capuleti nicht ohne ziemlich günstigen Erfolg. Die Sopranstimme der noch sehr jungen Sängerin ist rein und angenehm, für den grossen Bühnenraum jedoch zu schwach, und könnte leicht durch öftere Anstrengung vor der vollendeten Ausbildung leiden. Ein guter Gesangunterricht ist im Vortrage wahrzunehmen, auch zeigte sich Talent zu der, jetzt nur noch zu berechneten Dar-

stellung. Dem. *Pens* gab den Romeo wiederholt als letzte Gastrolle mit gelungenem Erfolge. — Die schon in früherer Zeit hier nach Verdienst gewürdigte dramatisch vorzügliche Sängerin Mad. *Fischer-Schwarzböck* aus Karlsruhe hat hier drei Gastrollen in teutschen Meisterwerken, nämlich die Leonore in Beethoven's Fidelio, die Donna Anna in Mozart's Don Juan, und die Euryanthe in K. M. v. Weber's selten zu Gehör kommender Oper, letztere zwei Mal in kurzer Folge auf einander, mit verdienter Anerkennung ihres künstlerischen Strebens in der mimisch-plastischen Darstellung, wie ihrer, an Intensität der Tonfülle verbesserten, in den Mitteltönen und der Mezza-voce besonders wohlklingenden Sopranstimme gegeben. Schon die Wahl der Opern zeugt von dem ernst edlen Sinn der fleissigen, durch eine vortheilhafte Theaterfigur unterstützten Sängerin, welche nur an dem Mangel gründlich musikalischer Durchbildung zu leiden und dadurch in zuversichtlicher Ruhe und Freiheit der Bewegungen behindert zu werden scheint. Leider trafen die Gastrollen der Mad. Fischer-Schwarzböck gerade in die ungünstige Zeit des schönen Wetters, der Abreise des Hofes und vieler Vornehmen nach Schlesien; auch war die Erinnerung an die Damen Gentiluomo, Spatzer, Pasta und Häbnel noch zu neu. Um so mehr ist der dennoch den Leistungen der Mad. Fischer gezollte Beifall als ein reiner Kunsttribut, ohne persönliche Rücksichten, anzusehen. Uebrigens war das erste Debüt derselben insofern weniger günstig, als erst Don Juan angesetzt war, und bei der schnellen Umänderung der Vorstellung Fidelio ziemlich unvorbereitet gegeben wurde, wobei die Rolle der Marzeline einer sehr befangenen jungen Sängerin (statt der Dem. Schulze) zugetheilt war. Da Herr *Eichberger* (dessen Kontrakt am 1. Oktober d. J. abläuft, und dessen Stelle bis jetzt unbesetzt ist) auf Urlaub abwesend war, musste Herr Bader noch die übermässig hochliegende Rolle des Florestan übernehmen. Vorzüglich schön trug Mad. Fischer die erste schwere Arie mit den obligaten Hörnern, das Quartett im zweiten Akt (von den Herren *Zschiesche* und *Bötticher* trefflich unterstützt) und das freudejubelnde Duett mit Florestan vor. — Als Donna Anna erfüllte Mad. Fischer namentlich im ersten Akt, durch ihr leidenschaftlich wahres, seelenvolles Spiel und ausdrucksvollen Gesang ganz das Ideal der Hoffmann'schen Donna Anna. (In dessen Fantasiestücken u. s. w.) Das Duett mit Don Ottavio, am Meisten aber das Rezitativ und die Arie im ersten Akt und das Maskenterzett gelangen der im zweiten Akt ziemlich erschöpften Sängerin ungemein. Die Elvira gab versuchsweise Dem. *Auguste Löwe* (welche das erste Mal die Bühne als Iphigenia in Tauris betreten hatte). Referent muss bekennen, dass er von solchen Wagestücken kein Freund ist, obgleich die Leistung der mit einer starken Mezzosopranstimme begabten Sängerin, besonders in der ersten Arie und dem Maskenterzett, nach Verhältniss befriedigend ausfiel, wenn übrigens auch von Seiten der Darstellung der geistige Fonds nicht ausreichend erschien. Unseres Bedünkens ist Dem. Löwe eine bei Weitem mehr für den ernsten Styl geeignete Kammersängerin, als für die Bühne geeignet, welche nothwendig erhöhtes Leben und Beweglichkeit bedingt. Ueberdies klingen die in der Mittellage vollen, sonoren Töne dieser mit grosser Ruhe ausgestatteten Sängerin vom zweigestrichenen *g* aufwärts meistens belegt. — Herr *Mantius* sang die beiden Arien des Don Ottavio sehr innig, nur in zu langsamem Tempo, eine Eigenheit, welche diesem schätzbaren Sänger zur andern Natur geworden zu sein scheint. Herr *Krause* sang die Basspartie des Leporello zwar sehr deutlich und volltönend, ermangelte jedoch des für diese Rolle unerlässlichen Humors der Darstellung, wie ihn Spizeder in so hohem Maasse besass. — Euryanthe sang Mad. Fischer nicht ohne Anstrengung, jedoch im Ganzen sehr gelungen. Mit wahrer Empfindung trug dieselbe die erste Kavatine: „Glöcklein im Thale," mit zartem Ausdruck das Duett mit Eglantine und Euryanthens melodische Kabalette am Schluss des ersten Finale vor. Das zweite Finale, welches eben so reich an harmonischen Kombinazionen, als von dramatisch ergreifender Wirkung ist, wurde durch das stets belebte Spiel der Mad. Fischer sehr gehoben, wie sich darin auch der Männerchor auszeichnete. Auch im dritten Akt war die ungemein leidenschaftliche Sängerin noch nicht gänzlich erschöpft, sondern führte die kräftigen Stellen des Gebet's, der ganz in freudiger Extase sich ergehenden Arie bis zur Ohnmacht, wie die rührende Kavatine am Wasserfall mit inniger Empfindung höchst gelungen aus. Eben so lobenswerth, mit noch frischerer Stimme und musikalisch sicherer, gab Dem. *Schulze* die widrige Rolle der Eglantine, deren gehässigen Karakter die junge, talentvolle Sängerin möglichst gemässigt darlegte. Herr *Mantius* sang zum ersten Mal den Adolar in den Szenen des Liebenden und die Romanze als Troubadour vortrefflich; in den stark instrumentirten Ensemble's drang seine weiche Stimme nur in den höheren Tönen durch, und das Ritterliche des Helden eignet sich nicht für die Persönlichkeit des schätzbaren Künstlers. Ganz genügend erfüllten die Tendenz des Tondichters als Adolar hier nur die Herren Bader und Tichatscheck! Die Basspartieen des Lysiart und Königs sind hier durch die Herren *Zschiesche* und *Bötticher* unverbesserlich besetzt. — Nachdem die Königsstädtische Bühne den ersten Zyklus ihrer italienischen Opernvorstellungen beschlossen hatte, setzte sie solche vom 14. August ab ohne Abonnement, jedoch bei meistens leerem Hause fort, obgleich ausser den Wiederholungen der unausbleiblichen Donizetti'schen Opern Lucia di Lammermoor, L'elisir d'amore, Gemma di Vergy, dem Barbiere di Seviglia u. s. w., doch auch zwei neue Opern: „La prova di un' opera seria" von Gnecco und „Torquato Tasso" von Donizetti gegeben wurden. Die erste, schon ältere komische Oper gefiel durch unterhaltende Handlung, karakteristische Musik im bessern Styl der Opera buffa und gute Ausführung, besonders der Rolle des Kapellmeisters Campanone durch Signor *Savio* und des Poeten durch Signor *Paltrinieri*. Signora *Ferlotti* sang rein, könnte jedoch im Spiel belebter sein. Die erste Tenorrolle des Signor *Vitali* ist nicht bedeutend. Tasso kann in solcher dichterischen Behandlung dem teutschen

Zuschauer unmöglich behagen, da die Prinzessin sich dem Dichter förmlich hingibt. Signora *Ferlotti* war im Gesange nicht übel, Herr *Paltrinieri* zur Darstellung des schwärmerischen Dichters und feurigen Liebhabers weniger geeignet. Signor *Savio* gab den zudringlichen Frager Don Gherardo sehr lebendig, auch Signor *Vitali* den intriguanten Geraldini (Goethe's parodirten Antonio) im Gesange ganz genügend. Die Musik hat melodische Schönheiten, ist im Ganzen indess doch zu sehr in die bekannte Form gegossen und locker abgefertigt, um nicht zu ermüden. Wie es auf die Länge möglich sein wird, die italienischen Opernvorstellungen bleibend auf dieser Bühne zu erhalten, ist dem Referenten noch ein ungelöstes Räthsel. Es bestätigt sich, dass die teutsche Oper von diesem Theater ganz verbannt ist, und nur Posse und Lustspiel beibehalten wird, was wohl die Kosten der italienischen Oper wird übertragen müssen, da nur *Beckmann's* Darstellungen zahlreich besucht werden. Welches weite Feld hätte diese Bühne bei dem einförmigen Repertoir der königlichen Oper gewinnen können, wenn nur noch eine erste Sopransängerin und ein guter Tenorist angestellt wären! Welche Menge von ältern, gehaltvollen Opern sind nicht ganz verschollen, die kleinen Singspiele nicht zu erwähnen! Wir führen nur an: Axur, Der Wasserträger, Belmonte und Constanze, Lodoiska und viele, viele andere Meisterwerke oder doch unterhaltende Operetten, wie die von Dittersdorff, D'Alayrac, Cimarosa, Paisiello, Winter's Opferfest u. s. w. Indess bleiben dies fromme Wünsche und man muss mit dem oft seichten Strom der Zeit mitschwimmen.

Die hiesige *Sing-Akademie* allein erhält den Geschmack an gehaltvollen ältern Gesangswerken ernsten Styls, ohne neuere Komposizionen deshalb ganz von der Hand zu weisen. So fand z. B. am 3. August eine würdige Gedächtnissfeier, dem Andenken Friedrich Wilhelm 3. geweiht, Statt, welche durch einen Choral von Ed. Grell eröffnet wurde. Demnächst folgte ein Psalm von Fasch: „Heil dem Manne" u. s. w., dann Leonardo Leo's Miserere, einige Sätze aus einem Stabat Mater von Cortegiani und J. S. Bach's Kirchenmusik: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit." Unlängst wurde auch eine Motette von G. W. Fink mit Theilnahme ausgeführt und aufgenommen. Konzerte fanden im Sommer natürlich nicht Statt. — So schliessen wir denn diesen Bericht leider mit zwei beklagenswerthen Todesfällen. Am 1. August starb im besten Mannesalter der als Künstler und Mensch gleich achtbare königliche Kammermusiker *Heinrich Griebel*, einer unserer besten Oboe-Virtuosen und ein zuverlässiges Orchestermitglied der königlichen Kapelle, an der Halsschwindsucht. — Am 24. v. M. starb im 37. Lebensjahre an der Unterleibsentzündung in Langfuhr bei Danzig, im Landhause seines Schwiegervaters, des Kommerzienraths Behrend, der als teutscher Liederkomponist rühmlichst bekannte Tonkünstler *Friedrich Curschmann*, dessen Andenken die Singakademie am 7. d. M. durch eine Gedächtnissfeier ehrte. Beide Künstler genossen mit Recht die allgemeine Achtung und Anerkennung ihrer Zeitgenossen!

Paris. Es hat sich hier vor Kurzem wieder ein neuer Singverein gebildet, der meist aus Einheimischen und aus einigen Teutschen besteht, in welchem jedoch vorzugsweise teutsche Musik ausgeführt wird. Man hat sich die Quartetten von Mendelssohn-Bartholdy und den Orpheus angeschafft, die auch recht gut vorgetragen werden. Dazu werden noch Solopartieen aus Opern mit Begleitung des Pianoforte gesungen, und mitunter wird zur Abwechselung etwas auf dem Pianoforte solo gespielt. — In der grossen Oper wurden im Laufe des August und den ersten Wochen des September Meyerbeer's Hugenotten vortrefflich ausgeführt: Raoult Herr *Duprez*, den man hier für den ersten Tenor der Welt hält, der aber in Teutschland wenigstens nicht zu selten seines Gleichen findet, Marcell — Levasseur, Valentine — Dem. Nathan, Urbain — Elian. — Der Freischütz war in der Ausstattung unübertrefflich, in der Ausführung der Musik wohl kaum recht verstanden. Schon in der Ouverture wurden die Effektstellen nicht gehörig hervorgehoben, Forte und Piano nicht genug beachtet und der Schluss von den Bläsern zu geräuschvoll gegeben. Dennoch wurde jeder Satz von der Ouverture an bis zum letzten Finale mit Enthusiasmus applaudirt, der Jägerchor und das Finale des dritten Aktes da capo verlangt. Berlioz's Rezitative und das Ballet sind nach Weber'scher Musik eingerichtet; im letzten kommt unter Anderm Weber's Aufforderung zum Tanze vor. Max — Marié; Gaspard — Boucher; Agathe und Annette die Damen Stolz und Nau. — Die Jüdin von Halevy wurde mit grossem Aufwand gegeben. Im Orchester waren 40 Violinen, 12 Violen und 20 Bässe (Violoncelle und Kontrabässe), 6 Harfen und vierfach besetzte Blasinstrumente thätig. Fehler fallen aber auch vor. Dem. Nathan und Herr Duprez gaben die Hauptrollen. — Die Konzerte des Herrn *Musard*, täglich von 7 Uhr an, wollten uns nicht recht befriedigen. — Die Musik des Conservatoirs steht einzig. Uebrigens würde man im Irrthume sein, wenn man glauben wollte, dass sich auch selbst die Professoren des Conservatoirs um das Ausland und seine merkwürdigen Männer besonders bekümmerten; sie müssen ihnen vorgeführt werden auf irgend eine Weise, sei es persönlich oder durch ihre Werke. Man hat in der Regel genug mit Paris zu thun, dessen Musikzustand wir uns höher vorstellten, als wir ihn fanden, mit Ausnahme der Leistungen des Konservatoriums der Musik.

Vervollkommnung der Aeolsharfe.

Bei meinem jüngsten Aufenthalte in Hamburg fand ich Gelegenheit, die verbesserten Aeolsharfen, welche ein dortiger Musikfreund, Herr *Wilhelm Melhop*, anfertigen lässt, zu untersuchen, und kann nach meiner Ueberzeugung ein recht günstiges Urtheil darüber aussprechen. Sie sind das Resultat jahrelanger Beobachtung der Natur dieses so eigenthümlichen Instruments, dem der blose Luftzug, ohne Menschenhand, die wunderbarsten Töne und Akkorde entlockt. Bekanntlich ist die

Aufstellung einer Aeolsharfe im Garten wie am Fenster eben nicht leicht, und hat man es endlich dahin gebracht, dass wirklich Töne hervorkommen, so sind es immer nur wenige Vordersaiten, welche spielen. Bei den Hamburger Harfen ist der Saitenchor ganz eingeschlossen, und es wird der in einem Sammlungstrichter sich fünfmal verstärkende Wind so darauf geleitet, dass alle Saiten in Vibrazion kommen und bei reiner Stimmung ein voller, anmuthiger Akkord erklingt. — Die sorgsame Weise, womit jeder einzelne Theil des Instruments angefertigt wird, lässt keine Werfung oder Veränderung des Holzes zu, und mit dem Alter gewinnt der Ton mehr und mehr an Weichheit und Fülle. Ich hörte unter andern eine schon 1837 gebaute Harfe, deren tiefere Töne ganz die Anmuth eines guten Violoncells hatten.

Bei jedem Instrument ist der Stimmton angegeben, welcher nach der Chladni'schen Tonlehre im Grundton der Resonanzdecke gefunden wird. Wenn darnach die Saiten in Gleichklang stehen, so bedarf es nur eines leisen Zuges, um sie in Vibrazion zu bringen. Ja, es spielt schon eine Harfe der erwähnten Art, wenn man sie in die Hand nimmt und mit derselben gehend einen Luftzug erregt.

Ich möchte daher diese Instrumente allen Gartenbesitzern und Musikfreunden um so mehr empfehlen, da sie bei der sorgfältigsten Arbeit billig sind; denn der Fabrikant derselben verkauft sie ganz ohne eigenen Nutzen und beabsichtigt blos, einigen geschickten Arbeitern (Familienvätern) dadurch dauernde Beschäftigung zu verschaffen.

Wie ich mich selbst überzeugt habe, bleibt jede Aeolsharfe einer wochenlangen Prüfung unterworfen, bevor der Verfertiger sie in fremde Hände kommen lässt, wodurch er es dahin bringt, dass weder Hitze noch Regen derselben schadet; nur kalte Nebel sind ihnen schädlich, denn diese lösen die Saiten auf und bewirken ein Anschwellen derselben. Es ist daher gut, wenn man eine im Garten aufgestellte Harfe des Abends in's Haus bringen lässt.

Wenn während der Nacht eine Harfe am geöffneten Fenster steht, so ist es wunderbar, welche Weisen und Melodieen sie mit der steigenden Abkühlung der Luft spielt.

Bei Verstimmung der Saiten erscheinen oft schöne Mollakkorde; der Gleichklang aller Saiten bringt aber immer die reinsten Töne hervor und gibt in der Grundtonoktave Terzen mit langaushaltender Septime; in der zweiten Oktave ganze Töne, und in der folgenden auch die halben, durch deren Ueberspringung im wechselnden Luftzuge dann die verschiedenen Melodieen entstehen.

Fr. Kaufmann, Akustiker.

Feuilleton.

Bovy in Paris hat jüngst Liszt's Medaille vollendet, welche in jeder Hinsicht ein Meisterstück sein soll.

Fortsetzung der Preisbewerbungen am Pariser Konservatorium der Musik. — In der *Harfe* wurde nur ein zweiter Preis ertheilt, an Dem. Raymond. Auf dem *Pianoforte* erhielt den ersten Herr Charlot (Schüler Bertini's), an die weiblichen Zöglinge wurden nur zweite Preise gegeben. Unter den Blasinstrumenten glänzte besonders die *Oboe* (Herr Gerimond, Schüler Vogt's), und die *Flöte* (Herr Moreau als erster, ein kaum 14jähriger höchst talentvoller Knabe, Altès, als zweiter). Auf dem *Violoncell* gewann den ersten Preis Herr Norblin, Sohn und Schüler des bekannten Virtuosen; auf der *Violine* Herr Hermant, Schüler Habenecks, neben welchem sich ebenfalls ein Wunderkind Courtois zeigte. Das Probestück war Viotti's 22. Konzert. — Im *Gesang* erhielten die ersten Preise Herr Cariot (Tenor), Planque (Bariton), Dem. Flamand (Sopran). Unter den Probestücken war Weber's grosse Arie aus dem Freischütz. — Im *dramatischen Gesang* konnten nur zweite Preise gegeben werden.

„Durch dringende Aufforderung des Instituts de France, seinen statutenmässigen Obliegenheiten zu genügen, hat sich der königliche Generalmusikdirektor Spontini veranlasst gesehen, nach Paris zu reisen, ist demgemäss heute (den 23. August) dahin abgegangen und wird im November dieses Jahres auf seinen Posten zurückkehren." (Preuss. Staats-Zeitung.)

In diesem Jahre wird in England nur ein grosses Musikfest stattfinden, und zwar in Gloucester im Monat September. Die Hauptwerke, welche dabei zur Aufführung kommen, sind Spohr's jüngstes Gericht, Händel's Messias und Haydn's Schöpfung.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche in der Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von

C. F. Meser

in Dresden so eben erschienen sind.

Thlr. Ngr.

Ciccarelli, Angelo, Romance: „Priez pour lui" avec accomp. de Piano ... — 5

— — Chanson de Madame Emile de Girardin avec accomp. de Piano ... — 5

Dotzauer, J. J. F., Muséum pour les amateurs de Violoncelle. Oeuv. 137. No. 3. Pièce sur des thèmes américains pour Violoncelle et Piano ... — 15

Fürstenau, A. B., Les Eglantines. Trois morceaux sur des chansons de C. G. Reissiger et F. Schubert, pour Flûte et Pianoforte concertantes. Oeuv. 133.
- No. 1. Introd. et Rondino sur des motifs de Reissiger. — 25
- No. 2. Fantaisie sur des motifs de Reissiger ... 1 —
- No. 3. Pièce dramatique sur des motifs de F. Schubert.. — 25

Kummer, F. A., Soirées musicales pour les amateurs de Pianof. à 4 mains, Violon et Vcelle. Oe. 49.
- No. 3. Divertissement sur des airs suisses et d'une mélodie de l'Opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer. 1 15
- No. 4. Ouverture de l'Opéra: „La flûte magique" de Mozart ... 1 15

— — Trois Pièces de Salon sur des motifs de Henselt, Reissiger et Malibran, pour Piano et Vcelle. Oe. 69.
No. 1. Rhapsodie. No. 2. Abendglocken. No. 3. Rataplan ... 1 —

Rastrelli, Jos., Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 2. An Laura, Gedicht von Heitmann ... — 10
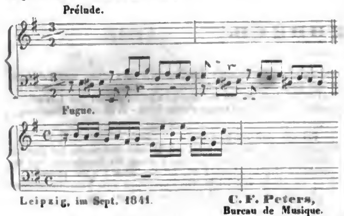
Rohm, C., Dresdener Hof-Ball-Tänze. No. 1. Comtessen-Walzer. No. 2. Auroren-Galopp. No. 3. Immortellen-Galopp für Pianoforte ... — 20

Suchanek, F., Variations brill. sur un thème à la Don Juan pour Pianoforte ... — 12½

— — Grand Galopp pour Pianoforte ... — 5

Tsing Yng, March of the China Emperor's Mandarin-Guards ad Tschusan, for the Pianoforte ... — 5

Die Besitzer des nachstehenden Vorspiels zur Fuge in E moll von J. Seb. Bach werden um eine Abschrift oder Einsendung des Originals unter Zusicherung pünktlicher Zurückgabe und Erstattung der Kosten freundlichst ersucht.



Leipzig, im Sept. 1841.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Novitäten

bei

Friedrich Kistner in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Chopin, Fr., Op. 8. Grand Trio arr. p. Piano à 4 mains par F. L. Schubert ... Gm. 1 5

— — Op. 9. Deux Nocturnes transcrits pour Piano et Violon par Ch. Lipinski ... Bm. Es. — 15

— — Op. 10. Six grandes Etudes arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert ... 1 —

— — Op. 11. Concerto arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert ... 2 —

David, F., Op. 13. Introduction et Variations sur un thème original pour Violon avec Orchestre. D. 2 —

— — Les mêmes avec Piano ... D. 1 5

Fischhof, J., Op. 39. Zwei Gesänge für 1 Bassstimme mit Pianoforte. No. 1. Das Schlachtfeld von H. Stieglitz. — No. 2. Der Geistertanz von Matthisson. — 12½

Hiller, Ferd., Op. 18. 6 Lieder für 1 Singst. mit Pianoforte. Aus Rückert's Liebesfrühling. (Frau Dr. Frege geb. Gerhardt gewidmet.) ... — 15

Kalkbrenner, A., Fils, Op. 2. Les peines de l'Absence. Pensée fugitive pour Piano. (Dédiée à Mad. la Duchesse d'Orléans.) ... C. — 5

Kwiatkowski, V., Un beau jour d'été. Fantaisie brillante sur la Romance polonaise „Dziewze! wroć mi moje serce" pour Piano ... — 15

— — Souvenir d'Ucraine. Nocturne pour Piano ... — 10

Lang, Josephine, Op. 9. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte ... — 25

— — Op. 10. Sechs Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Alt-Stimme mit Pianoforte ... — 25

Liszt, Fr., Op. 4. Allegro di Bravura pour Piano à 4 mains arr. par F. L. Schubert ... Es. — 20

Lövenskiold, H. v., Op. 10. Fest-Ouverture zum Krönungsacte des Königs Christian VIII. und der Königin Caroline Amalie von Dänemark, für Pianoforte à 4 mains ... E. 1 —

Moscheles, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Madame Cecile Mendelssohn-Bartholdy gewidmet.) ... 1 —

Onslow, G., Op. 39. Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. d'après le 16ième Quintetto par Leschkowitz ... E. 1 10

— — Op. 51. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. d'après le 21ième Quintetto par Leschkowitz. Gm. 1 15

— — Op. 57. Quintetto No. 22 en Partition ... 1 —

— — Op. 58. do. - 23 do. ... 1 —

— — Op. 59. do. - 24 arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert ... 1 15

— — Op. 61. Vingt-cinquième Quintetto pour 2 Viol., Alto et 2 Violoncelles ou pour 2 Viol., Alto, Violoncelle et Contrebasse. (Dédié à Servais.) ... Fm. 2 10

Pott, Aug., Op. 20. Var. de Concert sur un thème hollandais pour Violon av. Acc. d'Orchestre... 2 10

— — Op. 20. do. do. avec Quintetto ... 1 —

— — Op. 20. do. do. avec Pianoforte ... — 25

Rietz, Jul., Op. 3. Ouverture für Militairmusik. (Dem Prinzen Friedrich von Preussen gewidmet.) ... 2 25

— — Op. 3. Dieselbe Ouverture für Pianoforte à 4 mains vom Componisten ... 1 —

Wolff, M., Les Adieux de Varsovie. Impromptu brillant pour Pianoforte ... — 7½

Zöllner, C., Zehn Lieder und Gesänge für 4 Männerstimmen. Heft 1 ... 1 10

— — Der Speisezettel. Ein Scherz für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen ... — 15

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. № 39. 1841.

Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. Von *S. W. Dehn.*
(Beschluss.)

S. 176. *Ueber den unharmonischen Querstand.* Geben wir darüber den Gang der Betrachtung: „Eine ältere Regel schreibt vor, diese relatio non harmonica ist im zweistimmigen Satze durchaus, im mehrstimmigen in den äussern Stimmen zu vermeiden." Zum Verständniss wird nachgewiesen, was man darunter meint (Bekanntes natürlich). Die beiden Töne, die den Querstand bilden, liegen nicht in einer und derselben Tonart u. s. w. Zur übermässigen und falschen Oktave rechnen die ältern Theoretiker noch das Verhältniss der übermässigen Quarte und der falschen Quinte *(Mi contra Fa)* z. B.: [Notenbeispiel: mi, Fa, Fa, mi] (Es ist also hier der unvermittelte Sprung gerader Bewegung in Dur der zweiten Verwandtschaft). Zwei grosse Terzen und ihre Umkehrung oder zwei kleine Sexten, z. B. *e gis / c e* und *c e / e gis* bilden auch einen Querstand. Aber, heisst es, manche der hier angegebenen Fälle, die früher zu den verbotenen Querständen gehörten, können jedoch vorkommen, ohne das Gehör zu beleidigen, woraus denn hervorgeht (daraus?), dass nicht alle Querstände, und manche nicht in gewissen Fällen verboten sind. Hierauf bezieht sich die Eintheilung in leidliche und unleidliche, was nach Mattheson der Diskrezion des Komponisten überlassen bleibt. (Mir scheint der gerade unmotivirte Sprung in *Dreiklänge* nicht nächster Verwandtschaft die Hauptsache des Verbotes, in dessen Sprungermangelung denn auch die äusseren Stimmen nichts schaden, z. B.: [Notenbeispiel] Fernerscheint mir eine querständliche Folge nicht falsch, wenn sie den Einschnitt einer rhythmischen Abtheilung und den Anfang eines rhythmischen Verhältnisses bezeichnet, worauf denn weder der gute noch der schlechte Takttheil einen Einfluss hat. So würde sich folgender Satz gleich gut ausnehmen in beiden rhythmischen Abtheilungen mit und ohne Auftakt, vorzüglich wenn in der zweiten Abtheilung noch eine dritte Stimme dazu träte:

[Notenbeispiel — oder — Notenbeispiel]

Es kann aber hier nicht unsere Absicht sein, weiter über den nicht leichten Gegenstand zu reden, als wozu uns der Herr Verfasser Veranlassung gibt.) — Um Querstände zu vermeiden, erhöhe und vertiefe man um einen kleinen halben Ton in der Stimme, in welcher der Ton vorherging, z. B. *c cis*, *f fis* u. s. w. „Kommt der zu versetzende Ton in zwei Stimmen zu gleicher Zeit vor, so ist stufenweise Gegenbewegung anzurathen z. B.

[Notenbeispiel] — Darauf geht der Verf. S. 181 auf die speziellen Regeln über, die sich auf die Behandlung der im Kap. 1 angeführten Akkorde und deren Verbindung zu einer Folge von mehreren Akkorden beziehen. Zuvörderst also *über eine Folge von vollkommenen Dreiklängen.*

Schreitet der Bass stufenweise fort, so beachte man in den übrigen Stimmen durchweg die Gegenbewegung. Geht der Bass sprungweise, so versuche man ein Intervall oder wo möglich mehrere des vorhergehenden Akkords in einer und derselben Stimme beim nächsten Akkorde liegen zu lassen. Am Leichtesten vierstimmig. Diese Behandlung der Dreiklänge findet sich häufig in den Werken des 16. Jahrhunderts (Palestrina, Orl. de Lassus). — Dann versuche man dreistimmig und vierstimmig in weiter Harmonie. — Auch die Umkehrungen des vollkommenen Dreiklanges haben keine bedingte Fortschreitung. Eher ist die Terz des Sextenakkords als die Sexte wegzulassen, besser kein Intervall. Hier wird zugleich faux-bourdon (falscher Bass) erklärt. — Die übrigen Regeln ergeben sich aus der Vermeidung der Oktaven und Quintenfolgen u. s. w. — S. 190. Der unvollkommene Dreiklang verlangt bedingte Fortscheitung der wesentlichen Dissonanzen einer Tonart. Diese sind die *Sekunde*, wo der Verfasser *None* einschliesst, welche jedoch beide nicht völlig eins sind; sie geht aufwärts in die grosse und kleine Terz, abwärts in den Grundton; die *Quarte* (Undezime) geht abwärts in die grosse oder kleine Terz der Tonart; der *Leitton* schreitet nur

aufwärts in die Oktave des Grundtons der Tonart; die *Terzdezime* (welche mit Fleiss nicht Sexte genannt wird) abwärts in die Duodezime (Quinte). Vielleicht wäre es besser gewesen, gleich anfangs den unvollkommenen Dreiklang, weil er auf der grossen Septime der Tonleiter ruht, mit Septime, None und Undezime zu bezeichnen. Somit hätte die Sexte auf diesem Leitetone ein Recht als Terzdezime aufzutreten. — *f* e (es) / *d* c — / *h* c — nennt der Verfasser die regelmässige Auflösung, wobei er einer Trugfortschreitung gedenkt, die später besprochen wird. Somit ist aber dieser Akkord doch nur ein unvollständiger Dominantenakkord. — Die Behandlung des letzten wird sogleich daran gereiht S. 193. „Die einzige Konsonanz (z. B. *g*) schreitet entweder stufenweise oder sprungweise in eine andere Konsonanz der Tonart: die Dissonanzen haben dagegen eine viel bedingtere Fortschreitung.“ Allein um die Quinte zum nächsten Akkorde zu gewinnen, schreiten Sekunde und Septime der Tonart (also Quinte und Terz des Dominantenakkords) *ausnahmsweise* auch springend fort, so gut wie die Konsonanz. (Da aber diese sogenannte Ausnahme sehr häufig stattfindet, wird freilich die Regel sehr gefährdet. Es fragt sich darum doch, ob die Natur der Tonverhältnisse des Harmonischen nach dem melodischen Intervallenstande einer Haupttonleiter zu bestimmen sind, oder nach dem jedesmaligen Akkordverhältnisse selbst? Der Verfasser wird das Letzte freilich nicht zugeben, weil es seinem Systeme allzunahe tritt; die Frage mag aber doch stehen.) Der Verfasser geht mit folgender Auflösung sehr behutsam um: [Notenbeispiel] Er meint, man findet diese Art der Auflösung bei guten Meistern selten und sie klingt an und für sich unvollständig, auch im letzten Beispiele. Unvollständig klingt sie dort nicht mehr, aber schlecht, wovon der Grund vor Augen liegt. — Die Auflösung in die Sexte, *Trugschluss*, folgt, dann Septimen-Ineinanderschiebungen oder *Trugfortschreitung*. — Durch stufenweise Fortschreitung eines oder mehrerer Intervalle der verschiedenen Septimenakkorde, verbunden mit enharmonischer Verwechselung eines und des andern Intervalls, vermehren sich die Trugfortschreitungen ungemein. — S. 202 — 209 über die Umkehrungen des Dominantenakkords. Vom Quintsextenakkord heisst es S. 203: Zum Trugschluss in den vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte desselben eignet sich dieser Akkord nicht, weil sein Bass als Leitton der Tonart nicht in die Sexte der Tonart, sondern nur aufwärts in die Oktave des Grundtons schreitet. Eine Fortschreitung wie folgende, welche in die erste Umkehrung jenes Dreiklangs führt, kommt als Trugschluss nicht vor: [Notenbeispiel] (Gesetzt, dieser Trugschluss käme nirgend vor, so folgt daraus noch nicht, dass er nicht vorkommen könnte; es hindert nichts daran, und die vom Verfasser selbst angegebenen Trugfortschreitungen beweisen klar, dass der Leiteton keineswegs *nur* aufwärts in die Oktave des Grundtons schreitet. Schritte dieser Bass wirklich nur d. h. einzig und allein in die Oktave des Grundtones, so wäre ja durchaus gar kein Trugschluss mehr möglich! Gerade das auf irgend eine Art andere Fortschreiten des Basses im $\frac{6}{5}$-Akkorde, als in den Grundton bringt alle Trugschlüsse hervor.) — Es folgt die zweite und dritte Umkehrung des Dominantenakkords wie in der Ordnung.

Ueber des kleinen und verminderten Septimenakkords Behandlung S. 209 — 212. (Anstatt „*regelmässige Auflösung*“ zögen wir vor *nächste Auflösung*, denn regelmässig in ihrer Verbindung und Fortführung müssen sie alle sein. Dadurch würden sich überhaupt manche Angaben des geehrten Verfassers anders stellen.) Bei den Umkehrungen ergibt sich manches Einschränkende (S. 212 — 216), was dem Verfasser durch Früheres nothwendig wurde. Kann und wird die zweite Umkehrung bei *a)* wie folgt aufgelöst werden, so muss nothwendig die erste Umkehrung dasselbe Recht haben, wie bei *b)*, was jedoch nicht angezeigt wurde. Wir würden unbedenklich, wo es der Sinn erforderte, solches Setzen natürlich und recht finden:

[Notenbeispiel: a) b) c)]

Eins ist so phrygisch, wie das Andere. Von der dritten Umkehrung muss nach unserer Ueberzeugung nothwendig dasselbe gelten, wie oben bei *c)*. — Wenn aber die Umkehrungen auf diese Art aufgelöst werden, so muss doch wohl derselbe kleine Septimenakkord in seiner ersten Lage, welche dem Akkorde den Namen gibt und woraus die Umkehrungen erst hervorgehen können, dieselbe Auflösung haben. Diese Auflösung würde sich nun nothwendig (nach dem Rechte der Umkehrungen) so gestalten:

[Notenbeispiel: x.]

Folglich fiele des geehrten Verfassers Regel, als sei das *h* (vorzüglich oder stets?) als Leiteton oder als Septime von Cdur, und *d* als Sekunde der Tonart zu betrachten, die sich entweder in den Grundton oder in die Terz auflösen müsse, weg. Kann der Akkord allerdings wie bei *x.* aufgelöst werden, so ist doch deshalb noch keine Nöthigung da, dass es so und nicht anders in der Regel geschehen müsse.

S. 216 wird nun sogleich über die Behandlung der drei übermässigen Sextenakkorde gesprochen, die genau genommen freilich nicht hieher gehören. Was darüber

gesagt ist, stimmt ganz folgerecht mit den angenommenen Grundsätzen des geehrten Verfassers überein. Dennoch werden sich viele und tüchtige Harmoniker den Gebrauch des übermässigen Sextenakkordes im *vierstimmigen* Satze nicht nehmen lassen. Wäre denn folgender Satz nach dem Urtheile anderer und strenger Harmoniker falsch?

Der Verfasser muss nach seinem Grundsatze das Erste für eine Trugfortschreitung erklären (dann wäre nur unsere harmonische Verknüpfung fast lauter Trug) und das letzte *f* der einen bewegteren Mittelstimme für eine nur durchgehende, nicht akkordliche Note. — Die Bemerkungen unsers Verfassers über den Sitz des übermässigen Sextenakkords sind zu Gunsten seiner Annahme so scharfsinnig, als für diesen Fall möglich; allein die langausgeführten Erörterungen über den Sitz irgend eines Akkords, mit Ausnahme der wenigen eigentlichen Kadenzakkorde, die nicht die kleinste Schwierigkeit machen, sind mir immer sehr überflüssig vorgekommen. Wo ein künstlicher Akkord gerade angebracht wird, da sitzt er natürlich auch; es ist eins, ob es die Sekunde oder die Septime irgend eines Grundtones ist, so lange uns die Theoretiker nicht so in Fesseln zu legen vermögen, dass wir nothwendig in jenen Grundakkord moduliren müssen. Verändert sich die Modulazion, so verändert sich natürlich auch der Sitz der Akkorde und das Relative hat kein Ende. Es ist mit dem Sitze der Akkorde wie mit dem Sitze der Menschen; Beide sitzen, wo sie können. —

S. 222. *Ueber die Behandlung des Nonenakkords.* Das Wichtigste: „Umkehrungen des Nonenakkords kommen in der Praxis nicht als selbständige Akkorde vor; indessen kann sowohl der kleine als der grosse Nonenakkord in verschiedenen Lagen vorkommen." „Trugfortschreitungen (wie der Verfasser alle nennt, die nicht in den allernächsten Akkord gehen) dieses Akkords kommen in der Praxis wenig vor"; doch mehrere als angezeigt worden sind. — S. 224. *Undezimenakkord*, der nur fünfstimmig (ohne Terz) gebraucht werden kann (sobald nämlich auf seine nächste Auflösung gesehen wird) und sich auf liegendem Basse auflöst (also durch Vorausnahme oder Aufhalt gebildet wird, kann deshalb von uns nicht zu den Hauptakkorden gerechnet werden, eben so wenig als der *Terzdezimenakkord*. Wir nennen sie *Orgelpunktakkorde* oder *zusammengeschobene*, die als Nebenakkorde am rechten Orte das Ihre thun). —

S. 227. *Lehre von der Modulazion und Ausweichung.* Jede Folge mehrerer verschiedener Akkorde wird im Allgemeinen eine Modulazion genannt, die in *tonische* (leitereigene) und *ausweichende* getheilt wird, in welcher letztern Akkorde einander folgen, die nicht zu einer und derselben, sondern zu verschiedenen Tonarten gehören. Die Unterabtheilungen in *willkührliche* und *bedingte* u. s. w. scheinen uns nicht nothwendig, da alles Fortschreiten der freien Erfindung anheimgestellt bleiben muss, so fern sich diese nur nach der Situazion bildet und in korrekter Tonsprache sich ausdrückt. — *Die Verwandtschaft der Tonarten.* Der Verfasser hat die Eigenheit, nur den Dreiklang auf der Sexte jeder Dur- und Moll-Tonart als am nächsten verwandt anzusehen, also C dur mit A moll, A moll mit F dur u. s. w. Das Uebrige bleibt natürlich das Gewohnte, das aber in einem recht anschaulichen Tabellenbilde vor Augen geführt wird (S. 235). —

S. 237 *über die Mittel, von einer Tonart in eine andere auszuweichen*, gibt das Bekannte in eigener Ordnung, die Jeder selbst einzusehen hat; es lässt sich auszüglich nichts darüber erläutern. — S. 246 *Lehre von den Kadenzen* oder Akkordfolgen, durch welche entweder ein ganzes Tonstück oder doch eine Periode von der andern getrennt wird. Also die halbe, ganze, zusammengesetzte, Trugkadenz und die angehaltene (Orgelpunkt). Darüber nur so viel, als zur Bezeichnung des Schlusses einer Modulazion gehört. „Die Lehre der Kadenzen als solcher Tonschlüsse, welche zur Absonderung verschiedener Perioden in einem Tonstücke oder als Schluss desselben vorkommen, gehört in die Lehre des Kontrapunktes, wie sie bei der Abhandlung der Fuge vorkommt." Wir wollen nur bemerken: Rameau's cadence irregulière wird jetzt wieder beliebter, weil man in alle Dinge etwas Mannichfaltigeres zu bringen sich beeifert: Warum nun im

Bass: f c f c

Verlaufe der Lehre von den Kadenzen vom Quintsextenakkord S. 251 bemerkt wird, er sei nicht als Umkehrung eines Septimenakkords, sondern nur als ein vollkommener Dreiklang mit hinzugefügter Sexte zu betrachten, will mir nicht einleuchten, so lange die Sexte nicht als blos durchgehender Ton nachgeschlagen wird, ja selbst im letzten Falle nicht immer. Es scheint mir die Bemerkung auch ganz unnöthig, da sich der Akkord völlig wie ein Quintsextenakkord auflöst:

Ob die zusammengesetzte (verlängerte) Kadenz oder die einfache anzuwenden ist, dies bestimmt nach unserer Ueberzeugung einzig und allein die jedesmalige Beschaffenheit des Tonstücks, oder die Absicht des Komponisten, so dass Jeder gebrauchen kann, welche er will. Nur ästhetische Gründe bestimmen, welche gerade im vorliegenden Falle zweckmässiger wäre.

Mit völligem Rechte werden S. 254 die besondern Regeln älterer Theoretiker über die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme der harmonischen Kadenz, also die (barbarisch benannte) Clausula cantizans, altizans, tenorizans und bassizans, die auch wieder unter sich verwechselt werden konnten, mit allen anderen unnützen

Unterscheidungen verworfen, wie es schon Marpurg gethan hatte. — Der Verfasser geht zu den *Trugkadenzen* (Cadenza d'inganno, Cadence rompue) S. 255. Hier ist nur die Ausweichung in die Sexte der Tonart beschrieben und dafür die *angehaltene Kadenz* oder der *Orgelpunkt* um so ausführlicher behandelt. Mir ist die Regel hinlänglich: Alle fortgehende Stimmen schreiten *regelmässig unter sich* ohne Rücksicht auf den unbeweglichen Ton fort, bis sie sich mit ihm wieder vereinen. —

Jetzt erst folgt S. 264 die Lehre vom Takt, den verschiedenen Taktarten u. s. w. Dazu gibt zwar der Verfasser folgenden Uebergang: „Als besondere Uebung in Orgelpunkten sind mehrere Fugen in Bach's wohltemperirtem Klavier zu empfehlen, nachdem man sich vorher mit dem Inhalt der beiden nächstfolgenden §§. bekannt gemacht und in der Ausarbeitung solcher harmonischer Sätze geübt hat, in welchen sogenannte Vorhalte, melodisch durchgehende Noten u. s. w. vorkommen. Es können nämlich die einzelnen Akkorde einer Akkordfolge, mittels welcher modulirt, oder ausgewichen oder kadenzirt worden ist, auf verschiedene Weise noch enger mit einander verkettet werden, als sie es in ihrer ursprünglichen Folge sind. Dies engere Verketten geschieht besonders entweder durch Vorhalte (Ligaturen und Verzögerungen), durch Vorausnahmen, oder auch mittels melodisch durchgehender Noten. Weil nun bei den Vorhalten die verschiedenen *Takttheile* eines Taktes zu berücksichtigen sind, nach welchen die durchgehenden Noten auch eingetheilt werden in regelmässig und unregelmässig durchgehende Noten, so folgt hier erst die Lehre vom Takt.“ — Sie kommt aber doch zu spät, weil sie durchaus viel früher, als alle dagewesenen Lehren gebraucht wird. Uebrigens kann man sich ja bei Erklärung der Vorhalte u. s. w. auf das bereits Erlernte beziehen. — Was die Lehre selbst betrifft, so finden wir es gerathener, sie hier zu übergehen und auf das Buch zu verweisen; wir setzen theils die Kenntniss der Sache voraus, theils würde die Episode zu lang, wenn wir auf einzelne Bemerkungen des geehrten Verfassers Rücksicht nehmen und sie nach unserer Ansicht erörtern wollten. Die geschichtlichen Anmerkungen des Verfassers werden nicht Wenigen willkommen sein. — S. 283 beginnt nun die auf Takteintheilung bezügliche Lehre von den *Vorhalten*, die in gebundene und ungebundene getheilt werden. „Ein gebundener Vorhalt entsteht, wenn man in einer *stufenweise* fortschreitenden Stimme ein Intervall eines vorhergehenden Akkords noch eine Zeit lang liegen lässt, und dadurch, während die übrigen Stimmen des nächstfolgenden Akkords bereits angeschlagen sind, das Eintreten des wesentlichen Intervalls desselben noch eine Zeit lang verzögert (Ligaturen, Retardazionen).“ Es schliesst daher die *Synkope* oder Rückung ein. Unter den Regeln ist hervorzuheben: „Verbotene Quinten- und Oktavenparallelen werden durch Vorhalte nicht verbessert.“ Daher soll die verzögerte Note nicht in einer andern Stimme verdoppelt in gleicher Bewegung eintreten. — Auf diese präparirten oder gebundenen Vorhalte folgen S. 291 die *frei eintretenden* oder *ungebundenen* der neueren Zeit, die jedoch, wie jene, stufenweise in das verzögerte wesentliche Intervall des Akkords fortschreiten. „Die frei eintretenden Vorhalte finden meist auf einem guten Takttheile oder auf einem guten Taktgliede statt und erhalten ihre Auflösung auf dem schlechten, während die übrigen Stimmen zum Theil oder alle liegen bleiben. Bei den gebundenen Vorhalten, die häufiger als jene vorkommen, ist dies nicht immer der Fall, sondern der Bass und die übrigen Stimmen können zugleich mit der Auflösung des Vorhaltes fortschreiten. In allen Fällen ist aber immer auf *stufenweise* Fortschreitung des Vorhaltes zu sehen.“ — S. 293. *Vorausnahmen*, wo ein wesentliches Intervall eines Akkords in einer und derselben Stimme schon beim nächst vorhergehenden Akkorde angeschlagen wird, zu welchem es eigentlich nicht gehört. Sie werden gebunden, wie die vorbereiteten Vorhalte, kommen aber in der Praxis seltener als diese zur Anwendung. — *Von den melodisch durchgehenden Noten* S. 294 können wir als allgemein bekannt hier voraussetzen. Man wird aber gute Bemerkungen nicht vermissen. Namentlich haben wir auf folgenden Satz aufmerksam zu machen, damit man sich den Verfasser nicht zu übertrieben streng denkt: „Im Allgemeinen sind die durchgehenden Noten in Rücksicht auf die Stimmenführung denselben Regeln unterworfen, welche über die Fortschreitung der harmonischen Noten gegeben worden sind; es ist also bei durchgehenden Noten auch auf die Vermeidung der Querstände und der verbotenen Quinten und Oktaven zu sehen; dies bezieht sich jedoch nur auf langsam durchgehende Noten und auf solche Querstände und Quinten- oder Oktavenparallelen, die bestimmt in's Gehör fallen; bei rasch durchgehenden Noten, die zu gleicher Zeit von geringerem Zeitwerth sind als die Takttheile, ist das Verbot der genannten Parallelen nicht ängstlich zu berücksichtigen, weil die allerdings auf dem Papier zum Vorschein kommenden Quinten oder Oktaven vom Gehör doch selten oder gar nicht bemerkt werden. Nur dass solche Parallelen nicht zu lange fortgesetzt werden!“ u. s. w. — S. 299. Aufgaben, allerlei Modulazionen und Ausweichungen nebst den nöthigen Kadenzen, auch mit Orgelpunkten in verschiedenen Ton- und Taktarten. Zuvor wird die Introdukzion des Beethoven'schen Quartetts No. 3, Op. 59, harmonisch analisirt. „Zu ähnlichen Analisen bieten manche von den Generalbassbeispielen, die diesem Werke Pag. 1 — 48 angehängt und vorzüglich zur Uebung im Transponiren und Aussetzen bestimmt sind, hinreichende Gelegenheit.“ Ausserdem wird noch Seb. Bach's Choralbuch und aus seinem Clavecin bien tempéré Einiges empfohlen u. s. w. —

Im Anhange werden noch einige Andeutungen über den Unterschied zwischen dem Generalbasse oder der Harmonielehre, die zur vollständigen Analyse nicht ausreicht, noch zu einer gegebenen Melodie eine Bassstimme zu setzen, und dem Wesen des Kontrapunktes gegeben S. 305 — 310. „Die Lehre des Generalbasses beschäftigt sich vorzugsweise mit dem harmonischen Theil, die Lehre vom Kontrapunkt hingegen mit dem melodi-

schen Wesen der Tonkunst, d. h. mit der Bildung und Beschaffenheit einer Melodie und mit dem Verhältniss verschiedener gleichzeitiger Melodieen, deren jede an und für sich karakteristisch selbständig ist und mit dem andern zusammengenommen ein harmonisch-melodisches Ganze bildet. Der Generalbass beschäftigt sich also nur in so weit mit dem melodischen Wesen der Musik, als es überhaupt darauf ankommt, die durch die Bezifferung angedeuteten Intervalle der Akkorde so zu legen, dass sangbare Tonreihen der Stimmen zum Vorschein kommen. Aus diesem Grunde gehört denn auch die Lehre vom musikalischen Rhythmus — nicht hieher, sondern in die Lehre vom Kontrapunkte.“ Es wird dann geschichtlich gezeigt, dass die Theorie des Kontrapunktes sehr vielfach schon frühzeitig theoretisch bearbeitet, dagegen an eine eigentliche Harmonielehre lange noch gar nicht gedacht wurde. Erst als die Tonalität der sogenannten Kirchentonarten beseitigt worden war, entstand die Nothwendigkeit einer selbständigen Harmonielehre, und zwar einer praktischen, die nun jetzt der Lehre des Kontrapunktes vorangehen muss u. s. w. Die ferneren Auseinandersetzungen sind keinesweges grundlos, verdienen also Beachtung. — Von nicht geringerem Nutzen werden die vielfachen Anführungen älterer Komposizions- und Harmonielehren für sehr Viele sein. Haben wir auch auf die geschichtlichen Auseinandersetzungen des Werkes nicht Rücksicht genommen, so geschah dies doch nicht aus irgend einer Geringschätzung, sondern vor Allem, um die Aufmerksamkeit auf den Gang der Harmonielehre selbst nicht zu zerstückeln und den Leser nicht von der Hauptsache abzuziehen. Das zum Schlusse gelieferte alphabetische Inhaltsverzeichniss ist, wie überall, nur wünschenswerth; es sollte nirgend fehlen, wo es auf Lehre abgesehen ist.

Einer literarischen und geschichtlichen Bemerkung des Herrn Verfassers haben wir endlich vorzugsweise noch zu gedenken. Zu einem Beispiele über den Orgelpunkt gibt eine Note Folgendes auf Seite 261: „Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi 50 Salmi, Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di *Benedetto Marcello*. Venezia, 1813 (neueste Ausgabe, 8 Theile in Fol.). Dieses Werk enthält ausser der Komposizion der ersten 50 Psalmen, die bald einstimmig, bald zwei-, drei- oder vierstimmig mit und ohne Instrumentalbegleitung ist, mancherlei gelehrte Abhandlungen über die Beschaffenheit der Musik der alten und neuern Hebräer. Marcello wurde 1686 zu Venedig geboren, starb 1739. Seine ausführliche Biographie findet sich im ersten Theile des angeführten Werkes, pag. 17 — 30.“ — Wir haben keine der neuen Ausgaben dieses Werkes zur Hand, fügen also der Angabe nur bei, dass Dr. Pietro Lichtenthal in seinem 1826 zu Mailand gedruckten dritten Theile Dizionario e Bibliografia della Musica eine neue Ausgabe der genannten Schrift 1803, bei Seb. Valle in Venedig, anzeigt. Diese Notiz ist auch in teutsche Werke übergegangen. Ob nun 1813 ein Druckfehler ist, deren einige sich ausser den berichtigten wohl vorfinden, oder nicht, lässt sich mit ein paar Worten des Herrn Verfassers, den wir freundlich darum ersuchen, ausser Zweifel setzen. Die Hauptsache, weshalb wir die Stelle ausheben, ist uns aber hier das von vielen, auch namhaften Schriftstellern verschieden angegebene Geburts- und Todesjahr Ben. Marcello's. Dr. Lichtenthal und die Ausgabe der oben genannten Schrift sind in Beidem mit einander einig und setzen Marcello's Geburtsjahr 1686 (24. Juli) und sein Todesjahr 1739. — Welche Ursache mögen wohl die Herren haben, von diesen Angaben abzuweichen und Verwirrung zu machen? Ich fürchte sehr, auch diese Unsicherheit ist nichts weiter als eine Folge flüchtigen Abschreibens. Kann es doch nur eine Quelle geben, die mit Recht über die beiden angeführten gesetzt werden muss, nämlich das *Kirchenbuch*, das jedoch noch von Keinem benutzt worden ist. So lange dies nicht geschieht, hat man den genannten Angaben den Vorzug einzuräumen. Möge man also die vielfach verschiedenen Angaben darnach berichtigen, oder zu unumstösslicher Gewissheit uns eine beglaubigte Abschrift des Kirchenbuches verschaffen. Ohne dieses müssen die genannten Quellen für die ersten gehalten werden. —

Nachdem wir nun den Hauptinhalt des zu beachtenden Werkes den geehrten Lesern vorgelegt und unsere Ueberzeugung offen, wie es sich gebührt, angedeutet haben, wird sich jeder Kenner der Tonkunst sein eigenes Urtheil selbst leicht zu bilden vermögen, namentlich darüber, in wie fern und wie weit dieses System der Harmonielehre die bisher geltenden Gesetze der Harmonisirung rechtfertigt und das Wesen derselben erklärt und umfasst. Dessen ungeachtet oder vielmehr gerade darum wird es Jeder für so nothwendiger erachten, das Buch selbst zur Hand zu nehmen, nicht allein der verschiedenartig nützlichen Notizen und Anregungen, sondern auch der Folgen wegen, die das Buch gehabt hat. Wir wünschen nichts mehr, als dass sie recht wichtig werden, und die längst gespannten Parteien den nun einmal erregten Kampf tapfer auskämpfen mögen um des Friedens willen, für dessen gesicherte Wiedererlangung alle Kräfte frisch und muthig in Thätigkeit zu setzen sind, sobald man findet, dass es die Sache verdient, was wir voraussetzen. *G. W. Fink.*

Neue Komponisten für das Pianoforte.

Nocturne pour le Piano par *Ch. Wanner*. Op. 1. Munic, chez Jos. Aibl. Pr. 45 Kr.

Ein lieblich gehaltenes, melodisch und harmonisch schlichtes und in keiner Hinsicht schweres Tonstück für mässige Spieler, die sich mit Des dur und dem enharmonischen Wechsel (Cis moll) befreundet haben, was schon Jeder zu thun sich genöthigt sieht, da viele Vorzeichnungen zu den neuen Liebhabereien gehören. Etwas Auffallendes bietet das Stück nicht; es ist aber in seiner Weise gut, ohne gesuchten Flimmer, was auch seinen Werth hat.

Grand Rondeau élegant par *W. Leo*. Oeuv. 1. Leipzig, chez G. Schubert. Pr. 20 Ggr.

Der Verfasser weiss, was vielen Liebhabern des Pianofortespiels, welche es in zeitgemäss leichten und gewöhnlichen Fertigkeitsfiguren zu einer gewissen Routine gebracht haben und diese gern ohne grossen Aufwand geltend machen wollen, lieb ist, und gibt das, was diesen Liebhabern elegant heisst, so gewandt, dass sie mit ihm sehr zufrieden sein werden. Es werden so mancherlei Klangpassagen der Reihe nach vorgebracht, dass das Stück, dem ein zierlicher Hauptsatz zum Grunde liegt, nicht Wenigen auch zu einer hübschen Uebung der Finger dienen kann. Der Zusatz „elegant" gibt die Bedeutung des „grand" von selbst an die Hand; das Rondo ist 20 Seiten lang und geschickt gemacht, nur etwas zu breit. Einige Druckfehler sind doch stehen geblieben, obgleich der Komponist Durchsicht und Korrektur selbst übernahm, was am Ende des Stückes bemerkt steht. Das ist nichts Seltenes. Zum Unterhaltungskomponisten für fingerfertige Liebhaber hat der Verfasser die besten Anlagen bewiesen.

Fantasiestück — componirt von *Regina Bamberger*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr. oder 12 Ggr.

Ein Cantabile molto moderato, 4/4, As dur, mit mässig durchgeführter und in jetzt gewohnter Art umspielter Melodie, geht in ein kurzes All., 4/4, Es dur, das mit einem Lento, 4/4, As dur, nicht lang gehalten, wechselt und mit einer Kadenz die Einleitung schliesst, um sich in ein munteres Allegro molto, 6/8, As dur, zu wenden. Das Ganze ist leicht fasslich, nicht zerrissen noch reich fantastisch, im Uebrigen aber, auch im Harmonischen nach der neu vorherrschenden Weise, so dass man sieht, die Verfasserin hat sich mit der jetzigen Spielart in gute Bekanntschaft gesetzt. Das Stück ist für fertige Dilettanten, die es durch geschickten Vortrag geltend machen werden. Der Druck ist schön und korrekt.

Nocturne par *Marie Vonderfour*. Ebendaselbst. Preis 6 Ggr.

Abermals eine junge Dame, die sich als Komponistin versucht, eine Schülerin des Herrn Henselt, dem auch das Heftchen gewidmet ist. Die Nacheiferung ihres Meisters in sangbaren und umspielten Melodieen gibt etwas Klangbares und gewiss Vielen so Wohlgefälliges, dass dieses Erstlingsstück auf Freunde und Beschützer rechnen darf.

Fantaisie dramatique sur la Valse favorite de Fr. Schubert composée par *Jules Schneider*. Oeuv. 2. Ebendaselbst. Pr. 20 Ggr.

Diese Fantasie hält sich an die neuere Weise des Pianofortespiels sowohl in der Art der Ausschmückung als im bunten Wechsel der Harmonisirung, ohne so grosse Schwierigkeiten zu bringen, als man es von den beliebtesten neueren Bravourkomponisten gewohnt ist. Nur das Schluss-Allegro di molto verlangt eine Fingerfertigkeit, die sich über das gewöhnliche Maass erhebt, wenn es gehörig effektuiren soll. Das Ganze ist unterhaltend.

Allegro — componirt von *Walther v. Goethe*. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 8 Ggr.

Es ist dies das erste veröffentlichte Klavierstück des jungen Mannes (Op. 1 brachte Gesänge). In den meisten Gaben der Art wird man an irgend ein geltendes und giltiges Vorbild erinnert; hier an Mendelssohn's Weise, freilich nur im Aeusserlichen, da die Fantasie des Herrn von Goethe hierin sich nicht bedeutend zeigt. Es liegt jedoch nicht immer im Mangel an Erfindungskraft, öfter wohl an Unsicherheit im Formellen, und noch öfter am Wunsche, etwas Eingängliches zu bringen, wodurch man seinem Eigenen oft zu grosse Fesseln anlegt. Man muss auf die Fortschritte sehen und sich nicht gleich entmuthigen lassen, vielmehr um so ernstlicher nach Freiheit und Selbständigkeit ringen. Einer mässig geübten Bildungsstufe wird dennoch das Werk zusagen und den Freunden des Komponisten ohne Zweifel, schon um der Ordnung und der Anklänge willen, die darin vorherrschen. Man kann nicht gleich Meisterstücke verlangen.

---

1) *Capriccio* par *Ch. Montag*. Oeuv. 1. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

2) *II Etudes* par *C. Montag*. Oeuv. 3. Rudolstadt, chez G. Müller. Pr. 52 Kr.

3) *Melodies pour le Pianoforte*. Von demselben. Oeuv. 4. Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. 36 Kr.

Der Verfasser erweist sich in diesen ersten Veröffentlichungen als einen tüchtigen Klavierspieler, der mit den neuen Richtungen und Fertigkeiten hinlänglich vertraut ist und geschickt sich darin zu bewegen weiss. Man erräth schon daraus, dass auch Spieler dazu gehören, welche die neuen Schwierigkeiten leicht zu überwinden gelernt haben; wenigstens ist dies in den beiden ersten Nummern der Fall, welche die Vorzüge und die Mängel dieser Richtung, im Capriccio jene gesuchte Zerrissenheit des Gefühls, besitzen. Die erste Etüde übt hauptsächlich den elastischen Anschlag auf einer schnell und oft wiederholt bewegten Taste, was seit Herz noch nicht vergessen werden kann; die zweite, All. con fuoco, bringt eine in beiden Händen wechselnde, hübsche Melodie, die lebhaft umspielt wird, was jetzt nicht fehlen kann. Sie ist noch gelungener und glänzender als die erste. Die Melodieen, ein Titel aus Noth, sind einfacher, ohne jene Richtung zu verlassen, was sich bald in etwas verdunkelnd harmonischer Führung, bald in leichten Sprüngen gebrochener Akkorde kund gibt. Der junge talentvolle Tonsetzer ist jedenfalls zu beachten.

Biographische Skizzen.

Hippolyte Monpou wurde den 12. Januar 1804 zu Paris geboren. In seinem fünften Jahre wurde er Chorknabe an der Kirche St. Germain l'Auxerrois, dann an der Kirche Notre Dame, genoss hier Desvigne's Unterricht und kam dann, zugleich mit Duprez, in die von Choron neu errichtete Musikschule. Sechzehn Jahre alt,

wurde er zum Organisten an der Kathedrale in Tours mit 800 Franken Gehalt ernannt; jedoch berief ihn bereits nach zwei Jahren Choron in sein Institut zurück und gab ihm die Professur (Lehrerstelle) in der Begleitung der religiösen Musik. Bis dahin hatte sich Monpou nur mit Kirchenmusik beschäftigt und besonders Händel, Carissimi, Clari, Palestrina studirt. Da erfolgte 1830 die Julirevoluzion, die freilich auf die Kirchenmusik im Ganzen nicht günstig eingewirkt hat. Choron's Schule ward geschlossen; Monpou ging nun zur weltlichen Musik über. Zunächst wählte er vorzugsweise die Romanze, welche er durch neuen, anziehenden Rhythmus und durch gediegeneren Styl auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit erhob. Um seinen Romanzen mehr Eingang zu verschaffen, trug er sie selbst in Konzerten und auf Theatern vor, obwohl er nur wenig Stimme hatte. Doch komponirte er auch andere Sachen, z. B. ein Kapitel aus Lamennais Worten eines Gläubigen, die Schlussszene aus Shakespeares Otello, wörtlich in's Französische übersetzt. Endlich widmete er seine Thätigkeit der Bühne, und unter allen seinen Opern blieb auch gleich seine erste: „Les deux Reines" die beliebteste. Die folgenden sind: Le Luthier de Vienne, Piquillo, Un conte d'autrefoi, Le planteur (s. d. Bl. 1839, S. 274), La chaste Suzanne (s. d. Bl. 1840, S. 78); ausserdem der zweite Aufzug der „Königin Johanna." Alle diese Opern enthielten eine angenehme, anziehende, gut gearbeitete Musik, obwohl nicht stets originell und mannichfaltig genug. — Er starb, wie bereits gemeldet wurde, am 10. August zu Orleans, und hinterlässt eine Wittwe und eine etwa sechzehnjährige Tochter.

Eugenia Tadolini, geboren zu Forli im Kirchenstaate, genoss im elterlichen Hause eine gute Erziehung, da die Familie von gutem Stande war. Die ersten Musiklehrer des Kindes waren Luigi Favi, ein ausgezeichneter Kapellmeister, und Giovanni Grilli, ein tüchtiger Kontrapunktist. Später ward sie von Giovanni Tadolini, den man damals unter die besten italienischen Gesanglehrer zählte, unterrichtet; nachmals heirathete der Lehrer seine Schülerin. Letztere debütirte in Parma, kaum sechzehn Jahre alt, im Karneval 1829 bis 1830; da der Erfolg günstig war, so wurde sie nach Paris an das dortige italienische Theater, wohin auch ihr Gatte als Operndirektor ging, engagirt, sang hier neben der Pasta und Malibran und entwickelte ihr Talent immer mehr, so dass sie selbst neben diesen Sternen erster Grösse die Aufmerksamkeit auf sich zog. Nach drei Jahren kehrte sie nach Italien zurück, trat hier zuerst in der Mailänder Scala, dann in Venedig und den übrigen bedeutendern Städten Hesperiens auf und erntete überall Lorbeeren. Auch war sie schon früher einmal in Wien, wo sie zuletzt mit den übrigen italienischen Sängern eine Reihe Vorstellungen gegeben hat. — Unter den eigens für sie geschriebenen Opern sind die bedeutenderen: I due Sergenti von Ricci, La festa della rosa von Coppola, I due illustri rivali von Mercadante, Il postiglione di Lonjumeau von Coppola, Il Bravo von Mercadante. — Ihre Stimme ist ein echter Sopran, eben so stark als umfangreich, vom *g* bis zum dreigestrichenen *d* oder *e*, also über 2½ Oktaven. Die tiefen Töne sind voll und breit, wie beim Kontralt, die hohen glänzend und rein. Bewundernswürdig ist ihre Geläufigkeit, wie man sie bei Stimmen von solcher Stärke selten findet. Ihr eigentliches Element ist die Opera buffa und semiseria, obwohl sie auch in tragischen Partieen sehr gefällt; indessen muss man sagen, dass ihr Gesang mehr glänzend und virtuos, als dramatisch ist. — Sie steht jetzt gerade in der höchsten Blüthe ihres Talents.

Feuilleton.

Musikfeste in Frankreich. Ende Juli gab man ein solches in *La Rochelle*. Herr Colla aus Bordeaux dirigirte. Aufgeführt ward eine grosse Messe von Beaulieu (aus Niort) und eine Menge einzelne Stücke, worin sich vorzüglich Dem. Fozembas aus Bordeaux, der Tenorist Albert aus Toulouse, und der Violoncellist Seligmann aus Paris hervorthaten. Auch Onslow und Habeneck wohnten dem Feste bei, und ihnen zu Ehren wurden besondere Bankette veranstaltet. — In *Douai* wurde ungefähr um dieselbe Zeit ebenfalls ein Musikfest unter Leitung des Herrn Luce gefeiert, woran auch mehrere Pariser Künstler (Dem. Dobré, Herr Inchindi) Theil nahmen. — Eben so in *Perpignan*, wo die Theilnehmer, aus der Stadt und Umgegend, sich auf 150 beliefen; der bekannte Hornvirtuos Gallay aus Paris liess sich dabei hören.

Am 6. September starb zu Stuttgart der als trefflicher Bassist bekannte würtembergische Hofsänger *Dobler*.

Der Preis für die beste musikalische Kompozizion, den im vorigen Jahre der König der Belgier aussetzte und der in einem Jahrgehalte von 2500 Franken auf vier Jahre besteht, mit der Bedingung, in Teutschland, Frankreich und Italien zu reisen, ist Herrn Joseph Soubre aus Lüttich ertheilt worden. (Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1840, S. 872.)

Die musikalische Gesellschaft *Grétry* zu Brüssel veranstaltete zum 26. September in der dortigen Augustinerkirche eine grosse *Gesang-Preisbewerbung* und lud sowohl die belgischen als die ausländischen Liedertafeln (namentlich die aus der Rheinprovinz) zur Theilnahme und Mitbewerbung ein. Sechs Preise waren ausgesetzt, bestehend in goldenen und silbernen Ehrenmedaillen. Ausserdem erhält jede mitwirkende Sängergesellschaft eine silberne Denkmünze, und die aus der grössten Entfernung kommende Liedertafel einen besonderen Preis. Um jedoch Theil nehmen zu können, muss jede Liedertafel mindestens 16 Mitglieder zählen und zwei Chöre singen. — Der Minister der öffentlichen Arbeiten hat bewilligt, dass sämmtliche Theilnehmer auf den Eisenbahnen unentgeltlich hin und zurück befördert werden.

Bei den Hofbuchhändlern Black und Armstrong zu London erscheint eine neue musikalische Zeitschrift und zugleich Theaterchronik unter dem Titel: The Lyre. A musical and theatrical Register. Es soll enthalten: die neuesten und besten Nachrichten über Musik und Theater im In- und Auslande, — dramatische Versuche, — Gedichte, — Rezensionen, — geschichtliche und biographische Aufsätze u. s. w. — und zwar lauter Originalartikel. Als Redakteure sind genannt J. A. St. John, J. W. Hudson, Th. Feuvet, H. Hower u. A. Der Preis ist billig: es soll jeden Sonnabend (in gross 4.) für 2 Ggr. und in monatlichen Heften zu 9 Ggr. erscheinen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Baehr, O., Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte	—	22½
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass	1	5
Böhner, L., Ave Maria. Adagio religioso et Variations brillants pour le Piano. Op. 102	—	17½
Donizetti, Potpourri de Lucia di Lammermoor pour le Piano (No. 37 der Sammlung von Potpourris)	—	20
Duvernoy, J. B., Duettino de l'Elisire d'amore pour Piano à 4 mains. Op. 108	—	12½
— — Fantaisie sur le Giuramento de Mercadante pour le Piano. Op. 109	—	17½
— — II Rondinos italiens pour le Piano. Op. 110. No. 1. Betly de Donizetti	—	12½
No. 2. Il Bravo de Mercadante	—	12½
Goldschmidt, S., Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	20
Herz, H., Grande Fantaisie et Variations brillantes sur l'Opera: L'Elisire d'amore. Arrangées pour Piano à 4 mains. Op. 112	1	10
Kreutzer, C., Potpourri aus dem Nachtlager von Granada, für das Pianoforte (No. 38 der Sammlung von Potpourri's)	—	20
Kronprinz von Hannover, Vier Lieder ohne Worte, für das Pianoforte	—	17½
Kummer, F. A., II Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. Op. 67	—	25
Lasekk & Kummer, Sonate dramatique pour Piano, Violon et Violoncelle	1	20
Liszt, Fr., Adelaide von Beethoven, für das Pianoforte übertragen. (Neue Ausgabe mit der Cadenz.)	—	20
Lvoff, A., Concerto dans le mode d'une Scène dramatique pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre.	2	10
— — Le même avec Accompagnement de Piano	1	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der Lobgesang. Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, in Partitur. Kartonirt	12	—
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur la Rose de Péronne d'Adam pour le Piano. Op. 34	—	20
Rossini, Potpourri aus Wilhelm Tell, für das Pianoforte. (No. 40 der Sammlung von Potpourris.)	—	20
Schumann, Robert und **Clara,** Zwölf Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37/12. No. 1. 2	à —	20

Musikalien zu herabgesetzten Preisen.

Bei Unterzeichnetem und allen Buch- und Musikalienhandlungen ist gratis zu haben:

Zweites Verzeichniss

von

guten und beliebten Musikalien,

welche zu den beigefügten sehr herabgesetzten Preisen gegen baar

bei **L. Pabst** in Darmstadt zu haben sind.

Dieses Verzeichniss enthält über 1000 Werke von anerkannten Componisten älterer und neuerer Zeit, zum Theil in mehrfacher Anzahl. Die Preise sind ungewöhnlich billig gestellt.

Darmstadt, im September 1841.

L. Pabst.

So eben erschien und ist durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen der vollständige Clavierauszug mit deutschem und französischem Text (von Scribe) der beliebten Oper

Die Favoritin (La Favorite)

von **Donizetti.**

Preis 8⅔ Thlr. Ferner der Klavierauszug ohne Finale 6⅔ Thlr. Ouverture, Ballets und alle Gesangnummern einzeln à 5 — 20 Sgr., die Arrangements für Piano, für Piano und Violine, für Quartettmusik, die Compositionen für Pianoforte über Lieblingsthema's aus der Favoritin von François Hünten, Op. 120, Kalkbrenner, Op. 150, Osborne, Op. 39, Rosellen, Op. 36, Schubert, Op. 30, Heller, Op. 22, Tolbecque (Contredanses).

Der grosse Beifall, den die Favoritin in ganz Frankreich und Italien, auch auf den deutschen Theatern gefunden, so wie der Eifer der Theaterdirektionen der Hauptstädte Deutschlands, sie in Scene zu setzen, spricht für den Werth dieser melodieenreichen Oper.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

In meinem Verlag erschien so eben:

Czerny, Ch., La Corbeille de Violettes. Trois Rondeaux enfantines à l'usage des élèves avancés, Oeuv. 656, pour le Pianoforte. No. 1. Le Postillon de Lonjumeau. No. 2. Ugo Conte di Parigi. No. 3. Jessonda. à 45 Kr.

Liszt, Fr., Hussitenlied, für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Fl. 8 Kr.

Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert für eine Bassstimme mit Chor und Begleitung des Pianoforte (Text böhmisch und deutsch). 20 Kr.

Habern, C. F., Der Liebe Gluth. Sehnsucht der Liebe. Gedichte von Wessenberg, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 18. 45 Kr.

Prag, den 20. September 1841.

Joh. Hoffmann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Oktober. № 40. 1841.

R. G. Kiesewetter

Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Mit musikalischen Beilagen. Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. S. XII und 66 Text in 4. Musikbeilagen S. 105. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Man sollte glauben, jeder gebildete Musiker und Musikfreund müsse eine Geschichte des weltlichen Gesanges bis etwa 1600, und zwar von einem anerkannten Manne geliefert, für wichtig halten, und sich beeilen, seine Kenntnisse aus solchen überaus schätzbaren Mittheilungen zu bereichern. An uns soll es nicht fehlen, der Musikwelt einen Vorschmack von dem zu geben, was das Werk bietet. Den Hauptgegenständen nach werden wir dem geehrten Verfasser Schritt für Schritt folgen und bei dem Wichtigsten verweilen. Wir beginnen ohne weitere Einleitung mit dem Gange der Erörterungen selbst.

I. *Einfacher weltlicher Gesang als Cantilene, ohne harmonische Begleitung erdacht.* 1) a. *Das eigentliche Volkslied.* Dass Volkslieder unter allen Völkern von je her vorhanden waren, gibt der Verfasser zu, ist aber der Ueberzeugung, dass man vom Volksliede in der Periode des frühen Mittelalters, „bei gänzlichem Mangel von Monumenten, bei Unzulänglichkeit selbst bloser Nachrichten und bei absoluter Unzulässigkeit geglaubter Ueberlieferungen in etwa noch lebenden Weisen,“ nur nach geschichtlicher Wahrscheinlichkeit und Schlussfolgerung sprechen könne. „Schon das Christenthum war der Fortdauer aus dem Heidenthum herrührender Gesänge ungünstig (weil die Schriftstellerei ausschliesslich in die Hände der Geistlichen und Mönche kam). Geistlichkeit und Laien ergaben sich ausschliesslich, und nach dem Zeugniss alter Schriftsteller mit Leidenschaft, dem Kirchengesange.“ (Dieser letzte Satz dürfte nach unserer Ueberzeugung eingeschränkt werden müssen, nicht nur weil die Zeugnisse dafür von Geistlichen stammen, sondern auch weil Verbote genug gegen Vermischung des Weltlichen mit dem Kirchlichen gegeben wurden und sogar Thatsachen berichtet werden, welche die Liebe zur weltlichen Musik ausser Zweifel setzen. Man gedenke nur an Alfred den Grossen, an die Iren und Walen, deren Gesänge und Fertigkeit auf der Harfe. Vergleiche unsere Blätter 1829, S. 279 u. f.) Kurz die ältesten Volkslieder (am Meisten ihre Weisen) sind verloren. „Untrennbar von Sprache lässt sich daher das Volkslied im Mittelalter erst dort vermuthen, wo die durch die Vermischung der Völker entstandene Sprachverwirrung sich gelöst hat, die neueren Sprachen eine bestimmte Gestaltung angenommen haben und zu einiger Kultur gelangt sind.“ (Man kann aber zu Karl des Grossen Zeiten an das Verstummen der Volkslieder nicht geglaubt haben, weil man dem Kaiser eine Sammlung derselben zuschrieb, was der geehrte Verfasser selbst anführt, wie den Volksgesang: „Einen Kuning weiz ich.“) „Auch noch aus viel späteren Zeiten sind wir über Lieder und Liederweisen in vollkommener Unwissenheit, und die ältesten *notirten* Gesänge, welche bisher haben vorgewiesen werden können, sind von provenzalischen und französischen Troubadouren aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die jedoch nicht unter die Volkslieder gezählt werden können. Muthmaasslich Fragmente von eigentlichen Volksliedern, und in dieser Voraussetzung das Aelteste dieser Gattung mit *notirter Weise*, sind einige kurze Sätze, die sich in den theoretischen Werken Franco's und Pseudo-Beda's zufällig befinden, etwa zu Liedern aus dem 11. Jahrhundert“ (sehr geringe Sätzchen, über deren Entzifferung wir noch zweifelhaft sind). Man vergleiche übrigens die Abhandlung des Herrn Verfassers: „Ueber den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter“ in unsern Blättern 1838, S. 233 u. f. mit reichen Notenbeispielen. — An den von Niederländischen Kontrapunktisten vielfach gebrauchten Volksweisen (besonders dem Homme armé) findet der Verfasser den klar hervortretenden Karakter der französischen Chanson aller Zeiten bemerkenswerth, so wie die bestimmte Auffassung unseres Dur und Moll, die deshalb ganz irrig neue Tonarten genannt würden; „die gelehrten Musiker, die sie nicht anerkannten, mögen wohl nur darum (?) zu keiner leidlichen Melodie gelangt sein.“ Diese Volkslieder müssen sehr verbreitet gewesen sein. „Aus Teutschland, Italien, und sonst woher, mangeln uns so früher Zeit alle Proben (nämlich alle schriftlichen in Noten), obwohl manche einer fernen Zeit angehören, unbedenklich die allgemein verbreiteten in Steyermark und Tyrol, deren Alterthum sich jedoch nicht *historisch* nachweisen lässt.“ (Der Verfasser hat überhaupt, auch in der Folge, teutsche und andere nordische Musikweisen unberührt gelassen.)

1) b. *Die Gesänge der Troubadouren und Romanciers* (in Frankreich, S. 5). Die Namen Menetriers, Minstrels, fahrende Leute, Minnesänger kennt man, wie ihre Vermehrung im 12. und 13. Jahrhundert. „Doch sind nach Verhältniss nur von sehr wenigen die zu den Gedichten gehörigen *Original-Weisen* bekannt geworden, die zwar nicht in der muthmaasslichen Art gemeinen Volksliedes, jedoch in *volksmässiger Melodie*, in Dur- und Molltonarten, geschrieben sind.“ Zu den sechs in unsern Blättern mitgetheilten werden hier noch zwei geliefert unter No. 4 und 5 der Beispielsammlung; auch noch ein höchst einfaches Lied unter No. 6 aus dem Roman „Alexandre“ aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. — „Von den *teutschen Minnesängern* scheint noch nirgends eine notirte Weise aufgefunden worden zu sein; in Italien aber waren, wie man zu vermuthen berechtigt ist, nur die Gesänge der provenzalischen Troubadours gekannt, deren Dialekt dort fast wie der eigene verständlich gewesen sein musste; wenigstens ist von *italienischen Dichtern* derselben Zeit nichts bekannt, und die Schriftsteller Italiens gestehen, dass ihre ersten Dichter sich nach den Provenzalen gebildet hatten.“ (Der erste italienische Dichter, welcher in der Volgare fast aller dortigen Dialekte und in einer Sprache schrieb, die ein Uebergang aus dem Provenzalischen zu dem eigentlich Italienischen heissen kann, war der merkwürdige Jacopone da Todi, oder Jacobus de Benedictis, im 13. Jahrhundert, über welchen ich in unsern Blättern 1825, S. 551 u. f., besonders hieher gehörig S. 565 u. f. gehandelt habe. Sind die Reime des Mönchs keine eigentlichen Volkslieder, so sind sie doch die ersten in der Volkssprache, die *gedruckt* aufbewahrt wurden. Sein Stabat mater sangen die Flagellanten auf ihren Umzügen u. s. w.)

1) c. *Lieder im einfachsten Styl, von gelehrten (französischen) Dichtern und Tonsetzern, als populäre Melodieen, ohne Begleitung erfunden. (Nicht Volkslieder im eigentlichen Sinne.* S. 7.) Unterdessen, heisst es, während das Volk nur seine Lieder sang, war der Gesang den unterrichteten Musikern, Kantoren, kein Ausdruck von Freud und Leid, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums, dessen Ausübung für sie eben nur auf den vorgeschriebenen Choralgesang der Kirche beschränkt war. Die Troubadours verstummten allmälig im Lauf des 13. Jahrhunderts und der weltliche Gesang blieb den herumziehenden Menetriers und Musikanten, die indess allgemein in Verachtung gesunken waren. Aber die heiter ansprechenden Dichtungen und Weisen der Troubadours hatten Neigung zu Poesie und Gesang unter den Gebildeten der Nazionen angeregt. Anzeigen davon finden sich in Italien; aber wiederum nur in Frankreich, und zwar wieder an dem fröhlichen und kunstliebenden Hofe der Provence, finden wir den Dichter und Sänger *Adam de la Halle*, von dessen Liederspielen *(Jeux-partis)* noch Proben vorhanden sind. (Man sehe unsere Blätter 1837 No. 4 und 1838 No. 15.) Unter No. 7 eine Chanson von ihm; 8 und 9 von *Guillaume de Machault*, einem etwa um ein Jahrhundert späteren Kontrapunktisten, der es nicht verschmähete, einfache Lieder für eine Stimme ohne alle Begleitung zu schreiben. (Die Franzosen untersuchen jetzt bekanntlich ihr Mittelalter sehr eifrig. Daher ist manches Alterthümliche dort nachzuweisen, was in Italien u. s. w. nicht nachgewiesen werden kann. Nur ist daraus nicht zu schliessen, dass unter andern Völkern nichts Aehnliches vorhanden gewesen sei.)

II. *Kontrapunktirte Gesänge in verschiedener Form.* a. *Früher, noch sehr roher Kontrapunkt.* S. 9. Zur Zeit des Adam de la Halle fingen die noch ziemlich neuen Kontrapunktisten, die bisher ihren Discantus in der Schule an lateinischen Texten geübt hatten, an, solchen an weltlichen Gesängen zu versuchen. Die ältesten Beispiele sind als Leistungen desselben *Adam* bekannt gemacht worden. (Eine Motette habe ich in unsern Blättern 1837 S. 52 abdrucken lassen. Man wird freilich über solche Versuche lächeln, allein man wird den für uns unleidlichen Klang und das für uns Geschmacklose dieser rohen Anfänge, die dennoch gegen Hucbald und Guido einen guten Fortschritt zeigen, nicht für einen giltigen Grund annehmen können, als wären diese rohen Kontrapunkte nicht von Adam. Sind doch die drei folgenden, um ein Jahrhundert späteren Beispiele zwar etwas anders, aber um nichts besser, weder die beiden von Francesco Landino, dem sogenannt ausgezeichneten Orgelspieler, noch das eine von Guill. de Machault, der doch ebenfalls hübsche Chansons verfasst hatte. Man glaubt nicht, was sich die Menschen gefallen lassen und sogar wundervoll schön nennen, wenn einmal etwas sublim heisst. Wahrscheinlich wird es sogar auch damals vermeintliche Kunstkenner gegeben haben, welche die einfache Kantilene für etwas Ordinäres ausgaben, ob sie ihnen im Herzen gleich besser gefiel.) Im 14. Jahrhundert hob sich dagegen in Italien bekanntlich die Dichtkunst und zwar in der Muttersprache, der toskanischen, ungemein; die Wissenschaften wurden nicht minder gepflegt; die Höfe begünstigten Beide; Gelehrte und Künstler wurden an die Höfe gezogen; man ergötzte sich sogar am Epos und sang es, unter mehrere Darsteller vertheilt, wie Rollen im Drama. (Warum wollte man daran zweifeln? Natürlich konnte das Allermeiste wenigstens nur deklamatorisch gesungen werden.) Und so hob sich denn diese Art Gesang, nicht ohne Begleitung eines beliebten Instruments. Leider ist weder von dieser Art Gesang noch vom lyrischen der cantori a liuto, der Dilettanten im Gegensatze zu den cantori a libro, keine Note bis ins 17. Jahrhundert auf uns gekommen. — Nur Wenige konnten Lust haben, sich mit der langweilig schwierigen Musik der Gelehrten zu beschäftigen. So überwog denn die Zahl der blos praktisch gebildeten Lautensänger und die Vorliebe zu ihnen. (Der weltliche Gesang ging also offenbar im gesteigerten Leben selbst vorwärts, ob er gleich nicht niedergeschrieben, oder doch nicht aufbewahrt wurde. Fände sich also auch kein einziges niedergeschriebenes Beispiel, was sich doch wohl noch finden lassen dürfte: vorhanden und beliebt war er doch ohne allen Zweifel.)

b. *Allmälig gebesserter Kontrapunkt.* S. 14. „Mittlerweile hatte der Kontrapunkt, besonders in den Nie-

derlanden, bedeutende Fortschritte zum Besseren gemacht. Als Haupt einer Vor-Ockenheimschen, obgleich nicht einer ersten, niederländischen Schule des praktischen Kontrapunktes kann man *Guillaume Dufay* aus Chimay im Hennegau ansehen.“ (Ich darf mich freuen, dass meine 1831, S. 775, als Disputazions-Thesis hingestellte Behauptung sich völlig erhärtet hat: In keiner Kunst sind die Fortschritte langsamer von Stufe zu Stufe gegangen, als eben in der Tonkunst; keine hat sich so nach und nach in ihren einzelnen Haupttheilen ausgebildet, als eben die Musik. Angesehene Männer behaupteten noch wunderbar *schnelle* Fortschritte im Kontrapunktischen, hielten die Niederländer für die frühesten der Zeit nach und nannten Ockenheim als den ersten, als das Haupt der niederländischen Schule. Jetzt wird auch selbst Dufay nicht mehr als Haupt der ersten kontrapunktischen Schule betrachtet. Und so hat sich denn meine damalige Behauptung: Es wird sich bald zeigen, dass es Schulen vor der niederländischen gibt — durch die That bewiesen.) Wir erhalten von *Dufay* und seinem Freunde und Landsmanne *Egidius Binchois*, aus Binch bei Mons, von jedem eine dreistimmige Chanson, worin sich die harmonischen Gänge und die melodischen Erfindungen noch nicht bedeutend zeigen; auch No. 17 bringt in der dreistimmigen Harmonisirung eines Ungenannten zu einem in der Oberstimme liegenden hübschen Volksliede, muthmaasslich um 1380 — 1400, nichts Besseres. — „Bei zunehmender Fertigkeit der kontrapunktischen Kunst in den Niederlanden gegen das Ende des 15. Jahrhunderts liebten die dortigen Meister, ein gangbares bekanntes *Volkslied* als sogenannten *Tenor* in die Mittelstimme zu stellen, über und unter welche sie einen oft ziemlich kunstreichen Kontrapunkt setzten, was auch in ihren Messen sehr gebräuchlich war.“ Davon drei Lieder von Antoine Busnoys, J. Regis und Josquin des Prez; die beiden ersten vier-, das dritte dreistimmig. (Es ist sehr wohlgethan, dass der Herr Verfasser die volksthümlichen Melodieen hier vor der Bearbeitung angegeben hat, da sie in der Harmonisirung verlängert worden sind.) Unterdessen fingen die Italiener doch wenigstens an, wahrscheinlich auf Antrieb des ersten Notendruckers (in Italien) Petrucci scherzhafte Lieder und Gassenhauer „Frottole“ mehrstimmig herauszugeben, welche sehr beliebt gewesen sein müssen, da von 1504 bis 1508 nicht weniger als neun Bücher erschienen. Von diesen erhalten wir ein Beispiel unter No. 21, was um des Begriffes willen recht gut, aber auch hinreichend ist. Bei dem bisherigen Stande mehrstimmiger Komposizionen findet es der Herr Verfasser mit Recht sehr begreiflich, dass die Italiener bei ihrer Vorneigung zur Melodie so spät anfingen, die *Harmonie* im Gesange bei sich zuzulassen; dennoch mussten sie auch die Reize derselben anerkennen. Besonders hatte Josquin gegen Ende des 15. Jahrhunderts so dafür gewirkt, dass nun schon in eleganten Zirkeln zur Unterhaltung der Gesellschaft *Motetten* aufgeführt wurden. Nur war die Zahl der Sänger, die sie ausführen konnten, ausser der päpstlichen Kapelle, noch zu klein. Sie vermehrten sich bei stärkerer Nachfrage, und man holte Sänger aus den Niederlanden und Frankreich. So verloren denn auch hier die Liedersänger ihren Einfluss in den vornehmen Zirkeln; „der Gesang einzelner Stimmen war bald dergestalt in Vergessenheit gerathen (doch wohl nicht!), dass man in der Folgezeit denselben so zu sagen erst wieder erfinden musste“ (doch gewiss nur so zu sagen!). In den nächstfolgenden Abschnitten werden die Gattungen von mehrstimmigen Gesängen erörtert, mit welchen nun für das Vergnügen der Freunde harmonischer Kunst gesorgt wurde.

III. *Kontrapunktirte italienische Gesänge im Volkstone*. S. 17. Die Einleitung dazu ist trefflich und sehr beachtenswerth: Das System der Notazion war bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bedeutend vereinfacht worden; ein grosser Theil der alten Mensuraltheorie war ausser Gebrauch gekommen; die übergrossen Noten und Taktarten, Diminuzion, Augmentazion und häufige Ligaturen waren verschwunden, die letzten reduzirt; der Takt, zwar noch ohne Taktstrich, doch deutlich in Vorzeichnung und Proporzionen. Dilettanten konnten mit fortkommen. So wuchs denn die Lust zu harmonischem Gesang in geselligen Kreisen, und die Verleger munterten die Meister auf, für die neu beliebten Bedürfnisse verschiedentlich zu sorgen. Für Freunde eines leichteren, auch wohl leichtfertigen, Gesanges entstanden die sogenannten *canzoni villanesche*, *Villanellen* oder *Villoten*, Bauernlieder, doch weder dem Texte noch der Weise nach eigentliche Volkslieder. Etwas feiner, aber auch frivoler, sind die Villote alla Napolitana, von denen zwei Beispiele, No. 22 und 23, von Perissone Cambio im Jahr 1547, und von Baldassare Donati vom Jahr 1555 mitgetheilt werden. Vorzüglich gaben sich nach Arteaga nicht wenige vornehme Damen mit Dichtung und Komposizion solcher Lieder ab, welche fast allgemein in den damals feinsten Gesellschaften gesungen wurden. Man rühmt ihnen nach, dass sie mit den grössten Komponisten wetteifern konnten, wahrscheinlich aus Galanterie; denn da ihre Villanellen und Serenaten nicht gedruckt wurden, wie der geehrte Verfasser versichert, so wird ihre Verbreitung nicht sehr gross gewesen sein. (Das mag wohl vor Allem darin liegen, dass die meisten dieser Damen zu spät kamen, als die Villanellen und Villoten ihre Blüthenzeit bereits überlebt hatten, wie der Verfasser selbst bemerkt. Für teutsche Leser wünschen wir immer dergleichen Reime möglich treu übersetzt und in Reimen nachgebildet, damit der Begriff klar werde. Auch hätten wir gewünscht, ein Beispiel von den nicht blos in Italien beliebten *Maggiolaten* und *Carnevalsliedern* jener Zeit (z. B. von Arrigo Tedeschi), deren Arteaga gleichfalls gedenkt, mitgetheilt zu erhalten. Sollten dem Herrn Verfasser in den reichen Bibliotheken Wiens solche vorliegen, bitten wir ihn um einige Beispiele.) „Ungleich besser, von der Komposizion eines *Giacomo Gastoldi*, ist das Balletto unter No. 24, und ein sogenanntes Fa la (woraus das sonst vielbeliebte Falera gebildet wurde; das häufige La la hat dem Liedchen den Namen gegeben. Beiläufig sieht man, wie die Moden wiederkehren); beide mit recht hübschem Gesang in der Oberstimme: freilich gehören

sie schon einer weiter vorgerückten Zeit an, in welcher die Villanellen bereits aus der Mode gekommen waren; sie sind aus einer 1591 im Druck erschienenen Sammlung genommen.“ Beide Weisen sind noch dadurch merkwürdig, dass sie bekanntlich in Teutschland zu geistlichen Liedern verwendet wurden (worüber ich anderwärts das Meine beigefügt habe).

(Beschluss folgt.)

Für Orchester.

Polonaise guerrière, exécutée aux grands bals à l'occasion du sejour de leurs Majestés Imperials de toutes les Russies — composée pour le grand Orchestre par *Charles Lipinski.* Op. 29. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Klavierauszug dieser Polonaise für zwei Hände. Ebendaselbst. Preis 1/4 Thlr.

Dieses von dem berühmten Virtuosen für grosses Orchester in Musik gesetzte Gelegenheitswerk ist für eigentliche Glanzbälle bestimmt, eine wirkliche Tanzpolonaise lebhafter Art, im breiten, gravitätischen und doch völlig heiteren Gange mit sanfterem Trio, keiner dieser Sätze länger, als es für solchen Zweck das Zuträglichste ist. Die Instrumentazion ist die vollste, die man sich vorstellen mag: ausser den Streichinstrumenten sind Piccolo, Flöten, A-Klarinetten, Hoboen, dreierlei Fagotte und Kontrafagott, 2 Clarini, 2 Trompetes a Piston, 4 Hörner, 3 Posaunen, Ophicleide, Pauken, Triangel, Becken und grosse Trommel beschäftigt. Es ist ein schöner und ungesucht glänzender Tanz, welcher auch für das Pianoforte von mässigen Spielern leicht ausgeführt werden kann.

Ouverture für Militärmusik componirt — von *Julius Rietz.* Op. 3. Leipzig, bei Frdr. Kistner. Pr. 2⅔ Thlr.

Dieselbe im Klavierauszuge für vier Hände vom Komponisten. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Die Ouverture ist sehr lebhaft und frisch, voll instrumentirt für Klarinetten in C, F und B; Flöte und Piccolo; 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner in C, 2 in G und 2 Corni di Bassetto in F; 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophicleide und Kontrafagott, Trommel und Triangel, grosse Trommel und Becken. Sie ist durch reiche Modulazion, vorhaltende Töne und Zwischensätze im neuen Geschmacke anziehend gemacht und geschickt durchgeführt, so dass sie überall beifälligen Antheil erlangen wird. Auch der Klavierauszug ist gut gemacht und unterhaltend. Das Werk ist dem Prinzen Friedrich von Preussen gewidmet und trefflich gedruckt.

Arrangirtes zu vier Händen.

Von *Friedrich Chopin's* Pianofortewerken sind neu arrangirt erschienen:

1) *Sonate.* Op. 35. Preis 1⅓ Thlr.
2) *Deuxième Impromptu.* Op. 36. Preis 10 Ggr.
3) *Deux Nocturnes.* Op. 37. Preis 16 Ggr.
4) *Valse.* Op. 42. Preis 16 Ggr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.
5) *Grand Trio.* Op. 8; arrang. par *F. L. Schubert.* Pr. 1⅙ Thlr.
6) *Six grandes Etudes.* Oeuv. 10; arr. par *F. L. Schubert.* Pr. 1 Thlr.
7) *Concerto.* Oeuv. 11; arr. par *F. L. Schubert.* Prix 2 Thlr. Sämmtlich bei Fr. Kistner in Leipzig.

Ueber alle diese Originalwerke dieses durchaus eigenthümlichen, seinem Wesen nach hinlänglich gekannten und von einer nicht geringen Partei sehr hochgeschätzten Komponisten und Virtuosen ist in unsern Blättern gesprochen worden. Die Werke selbst sind auch bereits allgemein, theils öffentlich theils in Privatzirkeln vorgetragen, beachtet worden. Es bleibt uns also nichts übrig als die Versicherung, dass sie sämmtlich gut arrangirt und schön gedruckt worden sind, was man von den genannten Verlagshandlungen schon voraussetzt. Es hat nun Jeder nach seinen Kräften und seinem Geschmack auszuwählen. — Mehreren Freunden der Chopin'schen Tondichtungen hoffen wir noch dadurch einen Dienst zu erweisen, wenn wir sie auf die früher erschienenen vierhändigen Bearbeitungen der Werke Chopin's von Neuem aufmerksam machen, so weit wir sie kennen.

Bei P. Mechetti in Wien:

Polonaise. Oeuv. 3, arrangirt von *C. Czerny.*

Alle übrigen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, als Op. 16 *Rondo*, und Op. 17 *Mazurken*, arrangirt von *Mockwitz;* Op. 22 *grosse Polonaise*, Op. 23 *Ballade*, arrangirt von *C. G. Müller;* Op. 24 *Mazurken*, arrangirt von *Mockwitz;* Op. 26 *zwei Polonaisen*, arrangirt von *C. G. Müller.*

Ferner sind bei Frdr. Kistner in Leipzig erschienen:

1) *Allegro di Bravoura* par *Frz. Liszt.* Oeuv. 4. Arrangé à 4 mains par *F. L. Schubert.* Pr. ⅔ Thlr.
2) *Quintetto* No. 24 par *George Onslow.* Oeuv. 59. Arr. par *Fr. Mockwitz.* Pr. 1½ Thlr.
3) *Concert-Ouverture* von *Jul. Rietz.* Op. 7. Pr. 20 Ggr.
4) *Die Najaden-Ouverture* von *William Sterndale Bennett.* Op. 15. Pr. 20 Ggr.
5) *Variations brillantes* arrangées par *Henri Herz.* Oeuv. 55. Pr. 1 Thlr. 4 Ggr.
6) *Fest-Ouverture* von *Herrmann v. Lövenskiold.* Op. 10. Preis 1 Thlr.

Dazu noch:

1) *Cinquième Sinfonie* par *J. W. Kalliwoda.* Oeuv. 106; arrangée par *Gust. Mart. Schmidt.* Leipzig, chez C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 8 Ggr.
2) *La Campanella et la Najade* par *Guil. Taubert*, arrangées par *Fr. Mockwitz.* Berlin, chez Schlesinger. Pr. No. 1: ⅔ Thlr. No. 2: ¾ Thlr.

Alle diese Sätze, deren Inhalt früher besprochen worden ist, mit Ausnahme der Festouverture von Lövenskiold, die uns für volles Orchester nicht bekannt wurde, spielen sich gut, manche als Bravoursätze für zwei Hände geschriebene so gut als möglich, und sind demnach dem Geschmacke eines Jeden gemäss zur Unterhaltung geeignet und zur Uebung im Zusammenspiel.

Pianoforteschule von Friedr. Kalkbrenner.

Anweisung das Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen, enthaltend die Grundregeln der Musik: ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag u. s. w. Op. 108. Neue Auflage. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 4 Thlr.

Wir haben dieses vortreffliche Werk des genannten Pianofortemeisters zur Zeit seines ersten Erscheinens 1832, S. 793 unserer Blätter ausführlich besprochen und lebhaft empfohlen. Da nun diese neue Auflage ein unveränderter Abdruck der ersten ist, unsere Ueberzeugung vom Werthe des Werkes sich unterdessen keinesweges verringert, im Gegentheil noch erhöht hat, würden wir kaum etwas Anderes zu thun, als auf unsere erste Beurtheilung zu verweisen und unsere Empfehlung, als eine durch Erfahrung bekräftigte, zu wiederholen haben, wenn nicht seit jener Zeit mancherlei neue Klavierschulen der verschiedensten Art erschienen wären. Alle diese Erscheinungen sind uns nicht unbekannt geblieben, und das Gute, was eine und die andere dieser neueren Schulen meist für einen besonderen und untergeordneten Zweck hat, ist nicht unerwähnt gelassen worden. Dennoch steht uns Kalkbrenner's Pianoforteschule zur Bildung tüchtiger Pianofortespieler obenan ihrer Deutlichkeit, Kürze und namentlich ihres vortrefflichen Fingersatzes wegen. Gehören wir auch durchaus nicht zu denen, die *Hummel's* Klavierschule ihrer Dickleibigkeit und ihres nicht selten mangelhaften Wortausdruckes willen herabsetzen; sind wir vielmehr überzeugt, dass jeder rechtschaffene Lehrer, der sich die Mühe gibt, sie genau kennen zu lernen, grossen Nutzen davon haben und unter den reichen Beispielen immer etwas finden wird, was ihm aus der Noth hilft: so ist sie doch mehr für den Lehrer als für den Schüler, dem der Lehrer in namhaften besondern Fällen bald dieses bald jenes zur Uebung auszuwählen hat. Fast eben so, wenn auch in einseitiger Hinsicht, verhält es sich mit dem neuen Werke von Fétis und Moscheles. Der Lehrer wird wohlthun, wenn er die Lehre vom Fingersatze, die sehr ausführlich im ersten Theile von Herrn Fétis abgehandelt wird, sorgsam bedenkt, nicht um Alles gläubig anzunehmen, sondern um sich selbst in seiner Ueberzeugung recht sicher zu stellen, denn Herr Fétis ist kein Pianofortespieler und schiesst zuweilen sehr wunderlich vor dem Rechten vorbei, z. B. in der Erklärung oder richtiger in dem gänzlichen Missverstehen eines Fingersatzes von Chopin S. 80. Der zweite Theil dagegen ist zu lückenhaft, als dass er in seiner Reihenfolge zum Unterrichte empfohlen werden könnte. Dagegen ist er gleichfalls zum Auswählen für besondere Fälle äusserst brauchbar und den Lehrern vortheilhaft. Der dritte Theil, als der beste dieses Werkes, bringt einen so reichen Schatz herrlicher Etüden, dass er *schon fertigen Pianofortespielern*, nicht Schülern, nicht genug empfohlen werden kann. — Beide genannte Werke und mehrere andere haben also nach unserer vollkommensten Ueberzeugung sehr viel Gutes, aber mehr für den, der über die Schule hinaus ist; Anderer Gaben sind entweder nur für die allerersten Anfänger, zu dilettantisch oder zu trocken. Das Alles ist Kalkbrenner's Schule nicht; sie ist nicht weitschweifig, deklamirt nicht, geht sicher und folgerecht stets auf tüchtige Praktik in guter Ordnung, verlangt vom Schüler rechtschaffene Arbeit und doch für die Allermeisten nicht zu viel auf einmal, übergeht daher in der Regel nur das, was ohne Nachtheil für solche, die etwas Ordentliches lernen wollen, oft sogar mit Gewinn übergangen werden kann. Und so halten wir die Kalkbrenner'sche Schule zu einem guten Unterricht im Pianofortespiel immer noch für die beste, die wir in den Händen aller fleissigen Schüler sehen möchten. Mag es sein, dass manche Klavierlehrer den Handleiter für Kinder weit weniger zweckmässig finden wollen, als für Erwachsene, die durch den Gebrauch desselben falsche Angewöhnungen beseitigen können; mögen Kinder immerhin mit dem, ihnen noch dazu unbequemen, Auflegen der Arme zugleich zum Emporziehen der Schultern veranlasst werden, was anderweitige Gefahr bringen kann, so gehört doch der Handleiter nicht nothwendig zur Schule, mag also weggelassen werden, wo er schadet, und angewendet werden, wo er nützt. Und so empfehlen wir denn diese Schule für den Unterricht wiederholt als die zweckmässigste und vorzüglichste. Dazu kommt ein schöner und korrekter Druck, der in einer Schule auch keine Nebensache ist. Möge sich daher das Werk fortwährend nach Verdienst verbreiten.

Für die Orgel.

Zwölf Präludien im gebundenen Styl für die volle Orgel, das Pianoforte oder Physharmonika componirt von *Carl Czerny*. Op. 627. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Alle diese Präludien, die auf dem Pianoforte und der Physharmonika recht gut ausgeführt werden können, sind leicht, melodiös, im bekannten Orgelstyle geschrieben, auch zuweilen kleine Fugen enthaltend, nicht zu gedehnt, dem Orte angemessen und doch gefällig gehalten. Zeichnen sie sich auch nicht durch hervorstechende Erfindung oder sonst eine besondere Eigenthümlichkeit aus, so werden sie gerade darum den meisten Orgelspielern um so lieber sein, je weniger sie ihnen ungewohnte Schwierigkeiten irgend einer Art bei allem Wohlklang und leichter Angemessenheit bieten. Am wenigsten sagt uns No. 8 zu, am meisten No. 1, 2, 6 und 10.

Choralbuch für evangelische Kirchen, bearbeitet und mit Vor- und Zwischenspielen und Schlüssen verse-

ben von *A. Wendt.* Zweiter Theil. Coblenz, bei J. Gries. Preis des ganzen Werkes netto 3 Thlr. 8 Ggr.

Wie wir die Arbeit des ersten Theiles im vorigen Jahrgange S. 1063 beschrieben haben, so ist sie auch in diesem zweiten Theile, der das Ganze vollendet. Wir haben also nur noch das Wichtigste aus der Vorrede mitzutheilen, in wie weit es Aufschlüsse zur richtigen Würdigung des Buches gibt. Der Verfasser fand vor 15 Jahren, als er Musiklehrer des evangelischen Schullehrer-Seminars in Neuwied wurde, sowohl den Choralgesang als das Orgelspiel nicht gut; es fehlte in der Rheinprovinz an einem guten Choralbuche und an hinreichend musikalisch gebildeten Vorsängern und Organisten. Manches hat sich seitdem gebessert, wozu unter Anderm das Natorp-, Kessler- und Rinck'sche Choralbuch nich wenig beigetragen hat; dennoch bleibt immer noch viel zu thun übrig. Im Seminar fand Herr Wendt das gediegene Choralbuch von Kühnau vor, allein es war den Seminaristen zu schwer, und Wendt musste sich zu eigenen Bearbeitungen entschliessen, die sich in Abschriften vielfach verbreiteten. Oft zum Druck seiner Arbeit, auch nach dem Erscheinen des Rinck'schen Choralbuches, aufgefordert, entschloss sich endlich der Verfasser dazu. Das Buch ist also für die Rheinprovinzen geschrieben, weshalb auch die Melodieen beibehalten wurden, wie sie Rinck und das jene Melodieen enthaltende, neue *Elberfelder* Gesangbuch liefern, welches letzte nach und nach in der ganzen Rheinprovinz eingeführt werden soll. Man sieht daraus, warum die Bässe schlicht und die Harmonisirung meist eng gehalten worden sind. Aus demselben Grunde und der Liturgie wegen sind die Vorspiele absichtlich ganz kurz. Das Alles ist zweckmässig und die beiden Register dienen auch noch dazu, eine gewisse Ordnung in das Ganze, das aus zweierlei Plänen hervorging, zu bringen. Und so wird denn das Werk seinen Segen für die Rheinprovinz nicht verfehlen.

---

1) *Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen* von *A. W. Wilh. Volckmar*, Seminarlehrer zu Homberg in Kurhessen. Erste Lieferung. Subskripzions-Preis 12 Ggr.

2) *Orgelstücke* von demselben. Heft 1, 2 und 3. Beide Werke in Kassel bei Th. Fischer.

Wieder ein provinzielles Choralbuch, den Kräften und dem Geschmacke jener Gegend angepasst. Daher weichen auch die Choralmelodieen in einzelnen und zuweilen auffallenden Tönen vom Gebrauche in anderen Provinzen ab, was kaum anders sein kann. Kennt nun ein Beurtheiler das Land und den musikalischen Standpunkt desselben nicht aus eigener Erfahrung, so hat er kein giltiges Recht, den provinziellen Nutzen eines solchen Unternehmens zu bestimmen; man muss es, will man kein Unrecht thun, den Unterrichteten überlassen, welche den Zustand des Landes genau kennen. Solchen Männern müssen wir in diesem Falle billig das Urtheil anheimstellen. Ist es auch gewiss, dass der Herr Herausgeber mit Fleiss gearbeitet hat, so weicht doch das Meiste von unserm Geschmacke weit ab, nämlich in den Vorspielen, die sich vor einem Choral bis auf drei belaufen, mit einem und zweien wechselnd. Zwischenspiele sind in der Regel sechs. Die historischen Anmerkungen benutzen das Bekannte, was Vielen, für welche das Buch bestimmt ist, unbekannt sein wird. — Die Orgelstücke, 36 in drei Heften, sind sämmtlich leicht.

U e b e r s i c h t

der vom Johannis- bis zum Michaelisfeste herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Ausser der zu *Mendelssohn-Bartholdy's* Lobgesange gehörenden, bei Breitkopf und Härtel erschienenen *Sinfonie* ist auch in diesem Vierteljahre nichts Neues herausgegeben worden. *Ouverturen* erhielten wir: zwei zu Mozart's Opern bei Schlesinger, zwei neue von *Rietz*, eine von Halevy zur Oper Le Guitarrero, die sämmtlich schon besprochen wurden. Nur noch eine von *Donizetti* zu seiner ebenfalls schon bekannten Favorite, bei Schlesinger, haben wir zu erwähnen. Dagegen wurde die *Tanzmusik*, wieder meist für kleines Orchester, gerade mit einem Dutzend neuer Hefte bereichert, wozu vorzüglich wieder Lanner, Strauss und Labitzki steuerten. *Harmoniemusik* wurde mit fünf Ausgaben bedacht, worunter Liv. 28 von *J. H. Walch* (bei Peters) herauszuheben ist. Rechnen wir die drei nicht zu dieser Abtheilung gehörenden Flötenkonzerte hier weg, die dafür an ihrem Orte gezählt werden, so beläuft sich die ganze Summe auf 23 Ausgaben.

Für Violine

zählen wir 32 Ausgaben, unter welchen sich fünf Hefte von *J. Artot* befinden; von *C. de Beriot* Andante et Rondo russe, Oeuv. 32, in drei Ausgaben, was eine Wiederholung ist, denn das ganze Konzert, Op. 32, wurde schon im vorigen Vierteljahre und zwar gleichfalls in drei Ausgaben angezeigt (Schott); von *F. W. Eichler* zwölf Karakter-Etüden, Op. 3 (Hofmeister), und von *N. Louis* 24 Etüden mit einer zweiten Violine, Op. 87 (Schott); von *Louis Maurer* zwei Solostücke mit Begleitung einer zweiten Violine, Alt und Bass, Op. 80 und 81 (Hofmeister); von *Al. Rolla* drei leichte Duetten (Ricordi), und von *Hubert Ries* Violinschule für den ersten Unterricht mit hundert kleinen Duetten und Uebungsstücken (Hofmeister). Das Wichtigste sind die schon besprochenen vier Partiturausgaben der Quartette von *G. Onslow* (Kistner) und die lebhafte Fortsetzung der Partiturausgabe der Quartette von Jos. Haydn (No. 18 — 20. Trautwein).

Für Violoncell

nur 7 Hefte, wovon nichts als *B. Romberg's* Rondo capriccioso, Op. 69, in zwei Ausgaben, mit Orchester und Pianoforte (Peters), namhaft zu machen ist.

Für Flöte

wird immer gesorgt, wenn auch diesmal nur in 17 Ausgaben, also eilf weniger als im vorigen Vierteljahre. Zu

den beiden schon besprochenen Konzerten von *A. B. Fürstenau*, Op. 132 und 133 (Breitkopf und Härtel), sind noch zu nennen Grand Solo concert. von *Tulou*, Op. 83 (Schott), und Second Concertino für zwei Flöten mit Pianoforte von *Kasper Kummer*, Op. 104 (Meyer in Braunschweig). Das Uebrige Kleinigkeiten.

Für die übrigen Blasinstrumente

12 Ausgaben, wovon vier arrangirte Tänze für den *Czakan* bringen, eine ein Rondo für das chromatische Horn mit Pianofortebegleitung, von *Th. Täglichsbeck*, Op. 71 (Richault), und die übrigen für die *Klarinette*, nämlich drei von *Ernst Cavallini*, Variazionen und Fantasieen mit Orchesterbegleitung, und zwei zugleich für Pianoforte arrangirt (Ricordi); dazu die Klarinettenschule von *Fr. Berr*, über welche gesprochen wird. —

Für die Harfe

sind 2 Heftchen gedruckt worden, eins von *Prumier*, Fantasie über Gesänge der Oper Zanetta, Op. 59 (Schott), und kleine Variazionen von *H. Wolf* (Mompour).

Für die Guitarre

16 Hefte, unter denen drei von *M. Giuliani* oben an stehen, lauter Variazionen, Op. 143 bis 145 (Ricordi); übrigens arrangirte Tänze von Strauss, Lanner, Labitzki, wie gewöhnlich. Endlich noch von *F. Samans* eine praktische Guitarre-Schule, oder gemeinfassliche Anleitung in kurzer Zeit selbst ohne alle Notenkenntnisse bekannte Lieder auf der Guitarre begleiten zu lernen. 365 Lieder mit ihren Melodieen und Angabe der Begleitung nach dieser Methode. Dritte Auflage, 1s und 2s Heft (Wagel in Wesel). Was will man mehr!

Für Pianoforte

geht es schon lange nicht mehr ohne grosse Summen. a) *Mit Begleitung anderer Instrumente* erhielten wir 42 Nummern, also vier mehr als im vorigen Vierteljahre; es sind aber viele Kleinigkeiten darunter, die erst zu prüfen sind. Das Wichtigste ist etwa Folgendes: 5e Sextuor par *H. Bertini*, Oeuv. 124 (Schott); Second grand Trio avec Violon et Violoncelle par *Al. Fesca*, Oeuv. 12 (Meyer); Duettino avec Violon par *Kalliwoda*, Oeuv. 111 (Peters). — b) *Vierhändiges*, mit neun dazu gerechneten Ouverturen, gibt eine Summe von 40 Heften, also eilf weniger, als die der vorigen Rechnung. Es besteht, wie gewöhnlich, meist aus Arrangirtem. C. Czerny hat Einiges dazu geliefert, was wenigstens für vier Hände angelegt wurde. — c) *Zweihändiges*, mit Einschluss von neun Ouverturen, dagegen mit Ausschluss der Variazionen, Tänze und Märsche, beläuft sich auf nicht weniger als 167 Hefte, so dass die vorige Rechnung abermals um 42 Werke überstiegen ist. Von bekannten Sammlungen für Liebhaber ist *Diabelli's* Euterpe in vier Nummern (391 — 394) fortgesetzt worden. H. Bertini hat den dritten Band seiner Etüden unter dem Namen „25 Studien, Op. 134" (Schott) geliefert, die einen Uebergang von seinen leichten, Op. 32, zu seinen schwereren, Op. 66, bilden. Ausserdem springt uns aus der ganzen Masse nichts besonders Wichtiges, was nicht schon angezeigt worden wäre, in die Augen: es wird sich bei näherer Bekanntschaft das Bessere erst angeben lassen. Die meisten Titel klingen kaum anders, als Geständnisse, dass in diesem Vierteljahre hauptsächlich für das Bedürfniss der Dilettanten und zuweilen noch für herrschende Richtung einer Partei gesorgt worden sei. Es soll uns lieb sein, wenn wir viele und bedeutende Ausnahmen späterhin nambaft zu machen haben. — d) *Variazionen* haben sich wieder auf 15 Ausgaben gesteigert, unter welchen zwei aus drei Heften bestehen. Von *H. Herz*, neue Auflagen, Op. 13 (Schott), 20 und 36 (Bote); von *H. Bertini*, Op. 88 (Bote); von *Fr. Kalkbrenner*, Op. 151 (Schlesinger); von *C. G. Reissiger*, Op. 161, in drei Nummern (Peters); *H. Rosellen*, Op. 16, in drei Nummern (Schott); von *M. Henkel*, *Relz* u. s. w. — e) *Tänze* sind in 87 Heften geliefert worden. An der Spitze der Schaar stehen fortwährend Strauss, Lanner, Labitzky, Musard, Tolbecque. — f) *Märsche* nur in 4 Heften. — g) *Lehrbücher* sind wieder 3 aufgelegt worden: *G. A. Gross*: Kurze und leicht fassliche Anleitung zum Pianofortespielen für den ersten Anfänger (Niemeyer); *Carl Breitung*: Der erste Klavierlehrer, eine methodisch katechetische Anleitung, den ersten Klavierunterricht schon mit Kindern von 4 — 6 Jahren zu beginnen und auf eine gründliche und anziehende Weise zu betreiben. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage (Hermes); *Fr. Kalkbrenner's* Anweisung, Op. 108, neue Auflage (Kistner), ist empfohlen. — Wir sehen also die Masse der Pianofortewerke, die schon im vorigen Vierteljahre die bedeutende Zahl von 338 Ausgaben erreicht hatte, immer noch im Steigen; es sind diesmal 358 geliefert worden.

Für die Orgel

werden nur 6 Werke angezeigt. Es sind uns aber bereits mehrere zu Gesicht gekommen, die wahrscheinlich in die Register der folgenden Monate aufgenommen werden. Von den neuen Ausgaben sind schon besprochen worden *Ad. Hesse* und *Carl Czerny*, welcher sich hiermit zum ersten Male unter die Orgelkomponisten stellte, so wie *Davide*, Padre da Bergamo (Ricordi). *Ch. H. Rinck* lieferte das erste Heft des zweiten und letzten Supplementbandes seiner neuen Reihe von Studien für das Choralspiel, und *Fr. Kühmstedt* die vierte Lieferung seines Gradus ad Parnassum (beide bei Schott).

Gesangwerke für die Kirche

vermehrten sich durch 35 Druckwerke, unter denen *Mendelssohn-Bartholdy's* Lobgesang als das Wichtigste (Breitkopf und Härtel) möglichst bald besprochen werden wird. Mehreres Andere ist angezeigt; das Uebrige, was noch bemerkenswerth ist, oder uns zur Beurtheilung anvertraut wird, folgt.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

haben sich diesmal auf 18 Nummern gehoben. Die Komponisten sind; *Fr. Krug*, zwei (angezeigt); *Ad. Müller*, zwei; *H. Proch*; *B. Randhartinger*; *F. J. Skraup*; *C. Stein*, zwei; *C. G. Reissiger*; *Fr. Schubert*; *A.*

B. Fürstenau; A. E. Titl und *J. Tadolini*. Dabei noch Hefte, aus Opern arrangirt.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

haben sich in 40 Heften gehalten. Unter diesen ist doch noch ein Rheinlied (schon genannt), die Fortsetzung der Volkslieder von *L. Erk* (angezeigt) und die Volkslieder-Fortsetzung Kretzschmer's durch v. Zuccalmaglio, 15s und 16s Heft. Es wird Alles besprochen, was uns zu diesem Behufe übergeben wird.

Operngesänge mit Pianofortebegleitung

sind mit 27 Ausgaben bedacht worden, unter welchen sich auch *Heinr. Marschner's* Klänge aus Osten, Op. 109, befinden (Hofmeister), die eigentlich nicht hieher, sondern für das Konzert gehören. Von vollständigen Opernklavierauszügen sind, ausser den schon besprochenen, noch zu nennen: Der Guitarrenspieler von *Halevy*, mit teutschem und italienischem Texte (Schlesinger); Johanna d'Arc von J. Hoven (Diabelli); Bergamo, Opera buffa, von *C. Blum*, Op. 135 (Bote); Maria di Rudenz von Donizetti (Hofmeister).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre

sind seit langer Zeit der Zahl nach sehr bedeutend. Die fünf Ausgaben mit Begleitung der Guitarre dazu gerechnet, haben wir gerade wieder wie im vorigen Vierteljahre 159 neue Ausgaben ohne die *Lehrbücher* des Gesanges zu nennen, welche letzteren sich noch durch 13 Schriften vermehrt haben. Ausser mehreren Schulbüchern sind vorläufig zu nennen: *M. Bordogni* 12 nouvelles Vocalises, dont six avec Paroles italiennes, pour Mezzo-Soprano. Suite 1 et 2 (Schott); — *Catrufo* Vocalizzi o Studi per la Voce seconda la Scuola italiana c. acc. de Pianoforte (Böhme in Hamburg); — *L. Lablache* 28 Exercices pour Voix de Basse — und 12 Vocalises pour Voix de Basse, beide mit Pianofortebegleitung (Schott); — *August Panseron* musikalisches A B C u. s. w., 6e und 7e Lieferung (Schlesinger) — und 40 Vocalises melodiques et progressives pour Voix de Soprano ou Tenore avec acc. de Pianoforte (Eck in Cöln); — *C. G. Nehrlich:* Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und teutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit u. s. w. (Teubner in Leipzig). Ueber das letzte Buch nächstens.

Schriften über Musik

sind diesmal besonders reichlich ausgefallen. Wir haben 17 und darunter sehr tüchtige Werke erhalten. Ausser den schon besprochenen und den neuen Ausgaben, die nächstens angezeigt werden, sind namhaft zu machen von *K. E. P. Wackernagel:* Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis Nicol. Herman und Ambros. Blaurer (Stuttgart, bei Liesching; Pr. 5½ Thlr.), ein sehr vorzügliches Werk; — *A. Reicha:* Die Kunst der dramatischen Komposizion. Viertes Buch (Diabelli); — *Bellermann:* Anonymi scriptio de Musica. *Bacchii* sen. introductio artis musicae (Förster in Berlin); — *A. Fr. Baumstark:* Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für Freunde der reinen Tonkunst (Engelmann in Leipzig); — *J. G. Naumann's* Leben in sprechenden Zügen dargestellt zum Jubel-Gedächtniss seiner Geburt in Blasewitz. Mit dessen Bildniss (Dresden bei Naumann); — *Panseron:* Wörterbuch der in der Instrumental- und Vokalmusik vorkommenden Ausdrücke und Bezeichnungen, übersetzt von Grünbaum (Schlesinger); — endlich Dr. *G. Schilling:* Das musikalische Europa. 1e Lief. (Neidhard in Speier).

Tabelle:

Für Orchester erhielten wir dieses Vierteljahr	23	Werke.
— Violine	32	—
— Violoncell	7	—
— Flöte	17	—
— übrige Blasinstrumente	12	—
— Harfe	2	—
— Guitarre	16	—
— Pianoforte	358	—
— Orgel	6	—
— Kirchengesang	35	—
— Konzertgesang	18	—
— mehrstimmigen Gesang	40	—
— Oper	28	—
— einstimmigen Gesang	159	—
— Gesanglehre	13	—
Schriften (ohne die bekannten Zeitschriften)	17	—
Summa:	783	Werke.

So hält sich denn die Presse im rüstigen Schwunge und hat die Reichhaltigkeit des vorigen Vierteljahres abermals überboten, wenn auch nur mit 13 Ausgaben. Es wäre aber ungeheurer Reichthum, wenn in dem zehnten Kern wäre.

Nachrichten.

Kopenhagen, im August. Die grossherzoglich Mecklenburg-Strelitzische Hoftheater-Gesellschaft, die uns im Laufe dieses Sommers besuchte, führte uns im neuen Theater vor dem Westerthore folgende Opern in teutscher Sprache vor: Die Unbekannte von Bellini (zwei Mal), Fra Diavolo von Auber, Norma von Bellini (zwei Mal), Otello und Wilhelm Tell von Rossini (die letzte Oper zehn Mal bei stets gefülltem Hause), endlich Czaar und Zimmermann von Lortzing. — Das Orchester, grösstentheils hiesige Hautboisten, wurde vom Kammermusiker Herrn *C. Schönfeld* aus Neustrelitz umsichtig dirigirt, in welchem wir auch einen wackern Komponisten kennen lernten. Unter den Sängern zeichneten sich vorzüglich aus Herr *Irmer*, erster Tenor, und Mad. *Hahn*, Altistin. — In einer musikalischen Abendunterhaltung hörten wir eine geschmackvoll komponirte Ouverture von *C. Schönfeld* und von ihm komponirte und schön vorgetragene Flötenvariazionen über ein Schweizerlied. Herr *Hagen* vom Hamburger Stadttheater sang: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" recht brav; Herr

Mietzke, Violinvirtuos der Neustrelitzer Hofkapelle, spielte mit bedeutender Fertigkeit ein Konzert von de Beriot; Mad. *Hahn* sang eine Arie von Mercadante, und Herr *Irmer* mit seinem herrlichen Tenor ein von Bahrdt gedichtetes und von C. Schönfeld komponirtes Lied: „Andreas Hofer.“ Die Gesellschaft ist wieder in ihre Heimath zurückgekehrt.

Miss Adelaide Kemble.

Frankfurt. Diese Sängerin nimmt unstreitig eine der ersten Stellen unter den Notabilitäten des Gesanges ein, denn nebst einem wahren Künstler-Ingenium besitzt sie auch die Mittel, dasselbe geltend zu machen. Selbst aus Künstlergeblüt entsprossen, war sie auf einigen Bühnen Italiens mehr oder minder glücklich, und hat sich darauf als Dilettantin in Teutschland aufgehalten, wo sie vermöge ihrer vielseitigen Bildung in den ersten Familien einheimisch wurde. So bildete sich auch hier wo sie erschien ein Kreis von Verehrern ihres Talents, und allgemeinen Wünschen nachgebend, sang sie endlich in *Liszt's* zweitem Konzert, das er im Theater gab. Dieses öffentliche mit so glänzendem Erfolge gekrönte Auftreten musste natürlich einen Uebergang zu unserer Bühne bilden, und so sang sie denn kürzlich mehrere Szenen, die Norma und Nachtwandlerin in italienischer Sprache auf teutschen Brettern. Weder die Theilnahme, die ihr gleich nach der ersten Szene und im Laufe der Oper Blumensträusse aus den Logen auf die Szene erwarb, noch der Beifallssturm, der jede ihrer Nummern unterbrach, und sie nach jedem Abgang hervorrief, hätte mich verblenden können, ihr Lobredner zu werden. Ihre reellen Vorzüge sind es vielmehr, welche die strengste Jury nicht zu scheuen hatte. Die Mittel dieser Sängerin sind sowohl für die Bravour wie für den getragenen Gesang geeignet. Die Stimme ist kräftig, rein, gleich und edel; was sie damit macht, schulgerecht und entfernt von Effekthascherei. Ihren Mezzo-Sopran hat sie so in ihrer Gewalt, dass der Uebergang zu einer dünneren aber doch ausgebenden Höhe bis ins *e* hinauf kaum bemerkbar wird und nicht in sehr merklichem Kontraste zu ihren sonoren Mitteltönen und einer fundamentalen Tiefe steht. Die Bravour ist perlend, aber nichts gleicht dem Portament, das sie vom Fortissimo im langen Decrescendo bis zum leisesten Piano gleichsam ausduftet. Nur den Triller verweisen wir auf die Schule zurück, der, obgleich rund geschlagen, doch nicht harmoniegerecht ist. Ihr Vortrag ist geschmackvoll und feurig, und die Aussprache, was anwesende Italiener versichern, grammatikalisch korrekt. Um einen für die Beurtheilung bequemen Maassstab zu geben, so soll sie in ihren Mitteln und ihrer Methode viel Aehnlichkeit mit der *Unger* haben. Ihre Persönlichkeit ist für die grossartige und tragische Plastik sehr geeignet, dafür dürfte sie sich nur weniger für das naive oder sanft weibliche Genre eignen, da ihre Züge in der That männlich gebildete Liniamente haben, und für die Ausdrücke graziöser und einschmeichelnder Gefühle etwas zu markirt scheinen, was sich auch in der Partie der Nachtwandlerin auswies. Diese Gesichtszüge voll Ernst und Bitterkeit, und dabei der Blick der Vernichtung im Auge einer Seherin haben in der Partie der Norma dagegen einen wahrhaft antiken Eindruck hervorgebracht. Ihre Plastik bedarf aber noch sehr des Studiums, damit sie im Rapport mit dem Geiste ihres Vortrags stehe. Sichtbar strebt sie einem guten Muster nach, aber sie ist noch zu sehr Neuling auf der Szene selbst, um dasselbe in seiner Grösse und seinen Einzelnheiten zu erreichen. Ihre Bewegungen sind kühn aber nicht selbständig, nicht abgerundet zu einem Ganzen, und hin und wieder bricht durch den angenommenen Nimbus der Antike ein Schatten von Bürgerlichkeit hervor. Bei sorgsamer Achtsamkeit auf die Verschmelzung des plastischen Elements mit einem so soliden Gesange kann es nicht fehlen, dass Miss Kemble in allen Beziehungen einer hochdramatischen Sängerin bald gross dastehe. *C. G.*

Eine Audition in der grossen Oper zu Paris.

Hat man einem Kinde seines Geistes den Tag gegeben, so möchte man es auch leben und weben sehen, nicht zwischen den vier Mauern des Studienkabinets, frei vor aller Welt Augen, vor aller Welt Bewunderung. Dieser Wunsch ist weder thöricht noch eitel; er ist Bedürfniss, inneres, oft auch äusseres zugleich. Aber vor diese Oeffentlichkeit zu gelangen, welche zahllose Schwierigkeiten! — Ist es dem angehenden Literaten schon nichts Leichtes, anfangs nur einigermaassen bekannt zu werden, um wie viel schwerer wird es dem schaffenden Musiker, vor allen dem Opernkomponisten. In Teutschland greift man meistentheils nach ausländischen Arbeiten, und gibt ihnen, wegen der Aquisizionsleichtigkeit, vor inländischen den Vorzug. Daher Mangel und Noth unter vielen Künstlern des Landes. Die Unternehmendsten greifen daher zum Wanderstab und ziehen in die Fremde, nach Frankreich gewöhnlich; da hoffen sie, in Folge des Pariser Zentralisazionssystems, eher auf einen grünen Zweig, zur Entfaltung ihres Talents und zu einer uneingeschränkteren Existenz zu gelangen. Sie haben es nicht gewusst, wie schwer es auch da wird, sich empor zu schwingen; und wie unendlich schwer sich die Thüren eines der lyrischen Theater eröffnen lassen. Man lasse sich den Weg beschreiben und vernehme, wie es geht.

Erst bedarf es der Empfehlungen, um bei dem Aristarchen, der den Namen Direktor führt, vorgelassen zu werden. Man spricht somit von seinen Leistungen, von seinem Werke, und hofft auf eine Audizion. Der Direktor empfängt freundlich (in Paris wird man überall freundlich empfangen), schreibt den Einsprecher als eminentes Talent auf, sagt ihm jedoch, dass das Talent allerdings etwas Schätzenswerthes, dass es aber dem Namen weiche; man kenne den Postulanten, wenigstens in Paris, nicht, weshalb er schwerlich berücksichtigt werden könne, vorerst in den laufenden Wochen nicht. Der Kandidat entfernt sich und kommt nach Wochen wieder. Jetzt aber sind Werke gepriesener Komponisten

eingelaufen, das Opernpersonal ist über Hals über Kopf beschäftigt, an eine Audizion sei nicht zu denken. Weil aber denn doch der junge Komponist sein Werk unterm Arme hält, und es dem Direktor, der gewöhnlich von Musik nichts versteht, zur Einsicht überlassen möchte, nimmt es derselbe, legt es in eine Ecke, bis ihm, wie er sagt, hierzu ein gelegener Augenblick übrig bleibe. Nach Wochen lässt sich der Künstler anmelden, und nach Wochen wieder. Der Direktor ist nicht sprechbar; Monate und Jahre gehen herum. Unterdessen hat sich die Partitur unter dem Staub der Vergessenheit vergraben, unberührt von der Hand des schiedsrichterlichen Direktors. So nimmt der angehende Komponist seine Arbeit zurück, noch froh, sie nur wieder zu haben, ein wiedergefundenes Kind unter Freude und Wehmuth und Entmuthigung.

Hat er es jedoch zu einer Audizion gebracht, so ist noch manche andere Folter auszuhalten. Es kommt das Singpersonal; das will ja auch seine Stimmen haben, etwas gelten und hin und her urtheilen. Da müssen dem Künstler wohl verdächtige Worte und Aeusserungen zu Ohren kommen, da muss er wohl manches Achselzucken bemerken und manchen spöttischen Blick, und stille sein zu Allem, und Alles in sich aufnehmen, den ganzen peinlichen Tadel von Individuen, die manchmal des Nennens nicht werth sind. Ist sein Werk aber endlich zur Annahme gekommen, so ist seine Arbeit nach mehrmaligen Coupirungen, Veränderungen, Versetzungen beinahe unkenntlich geworden, um nur des Beifalls der Singenden und des Direktors theilhaftig zu werden, dann hebt die Stimme der öffentlichen Kritik an und macht dem Zittern und Beben ein Ende. Musikalische Kritik in Paris! Lieber Gott! — in Paris! — Ist die Musik von einem Teutschen, so schilt man sie eine musique allemande, gibt vor, sie sei zu gelehrt, zu tief, liege ausser dem Geschmacke der Franzosen und könne deswegen ihres Beifalls nicht theilhaftig werden. So leidet der Schiffer, wenn kaum seine Fähre flott geworden, noch im Hafen Schiffbruch und rettet sich wie er kann aus den tobenden Wellen.

Herr *Rosenhain*, ein allhier allgemein geschätzter Klaviervirtuos und Komponist, der auch in Teutschland schon mit einer Oper Proben seines Talentes gegeben, möchte am Besten meinen Aufsatz vervollständigen, wenn er alle Gänge und Mühen erzählte, bis er, denn er ist es eigentlich, dessen Audizion wir hier erwähnen — zu derselben gekommen. Es wäre gewiss interessant und ein Stückchen zur Belehrung und Warnung. Genug, Herr Rosenhain erhielt eine Audizion. Der hohe Rath des Institut de France hatte genehmigt, sich in's Opernhaus zu verfügen, um Zeuge der sich streitenden Komponisten zu sein. Die Sänger waren bereitwillig geworden, die Rollen einzustudiren, der Tag bestimmt. Um 2 Uhr hatte sich Alles in dem Opernhause eingefunden, Schiedsrichter, Sänger und Orchester. Im Begriff zu beginnen, vermisste man Mad. *Nathan*, die erste Sängerin; man harrte und ward ungeduldig, der Komponist hielt's vor Angst und Erwartung kaum aus und erhielt endlich ein Billet, worin Mad. Nathan ihr Leid ausdrückte, der Audizion als mitwirkendes Glied, wegen plötzlich eingetretener Unpässlichkeit, nicht beiwohnen zu können. Was zu thun? Der Kapellmeister schlägt vor, die Singstimme mit einer Geige spielen zu lassen, der Komponist mag hierauf nicht eingehen; daher Unentschlossenheit, Verwirrung! Unterdessen hatte sich ein anwesender Freund des Komponisten in ein Kabriolet geworfen, um eine andere Sängerin, Fräul. *Nau*, in die Sitzung zu bitten. Fräul. Nau, die im Begriff war auszugehen, fügte sich mit der allerzuvorkommendsten Bereitwilligkeit in des Bittenden Einladung. Sie hat jedoch die Rolle nicht einstudirt, muss vom Blatte singen, wobei eben nicht auf Präzision gerechnet werden kann. Der Komponist steht ihr zur Seite, man beginnt; aber der Chor tritt nicht ein wie er sollte. Herr Rosenhain sieht sich um, siehe, einer der Chordirektoren, der die Proben geleitet, war plötzlich verschwunden. Fräul. Nau muss sich selbst überlassen bleiben, der Chor bedarf seiner Stütze. Auf diese Weise ging die Sache weiter und zum Ende. Welche Farbe das Ganze gehabt, mag man sich leicht vorstellen.

Die Nummern, welche Herr Rosenhain der Prüfung der versammelten Jury vorgelegt hatte *zum vorläufigen Aburtheilen, ob Herrn Rosenhain's Komposizionen auf ein Opernsujet von Seiten der Direkzion berechtigten*, waren folgende:

Man begann mit einem glänzenden Chore, worauf ein bemerkenswerthes Quartett, wohl die Hauptnummer, kam. Es wurde von Mad. *Dorus-Gras*, *Alizard*, *Prévost* und Fräul. *Nau* gesungen. Dies Quartett ist trefflich als Stimmenkomposizion. Es hat eine reine einfache Harmonie und ist reich an melodischem Werthe. Die Nummer gereicht Herrn Rosenhain zur Ehre und empfiehlt ihn als einen tüchtigen dramatischen Komponisten. Der Bassist *Barhoilet* sang hierauf eine Romanze mit Gefühl und auserlesenem Geschmack. *Wartel* trug dann eine liebliche Chansonette vor, welche mit einer frischen Orchesterbegleitung voll eleganter Koquetterie unterstützt wird. Zum Schluss kam eine Szene mit Arie von Mad. *Dorus-Gras*, eine Nummer, die ihren Effekt auf der Bühne nicht verfehlen wird. Der edel anmuthige Bolero wirkt sehr brillant. In einem Finale, dem Träger der verschiedenartigsten Affekte, wie der Rache, der getäuschten Liebe, des Schreckens und des Mitleids, der Drohung und des Entsetzens, wie in einem Finale gewöhnlich, beherrschte Herr Rosenhain die verschiedenartigen Situazionen mit vieler Umsicht, ohne dadurch seine Musik an dramatischer Eingänglichkeit einbüssen zu lassen. — Kurz Herrn Rosenhain's Arbeit zeugt von Gediegenheit und Fülle von Ideen. Auch hat ihm der Beifall nicht gefehlt. Sie mögen dies am Besten aus dem Rapport ersehen, welchen die Schiedsrichter nach der Audizion dem Komponisten verabfolgten:

Académie royale de musique.

Paris, le 17. Juin.

Les soussignés, après avoir entendu les six morceaux de musique, que Mr. Rosenhain a fait exécuter devant eux, estiment que cette partition est bien faite et bien instrumentée. Quant à l'effet dramatique, il ne peut être suffisamment appré-

cié d'après une audition faite les rôles à la main, et sans qu'on puisse se rendre un compte assez fidèle des situations.

Les soussignés estiment néanmoins que ce qu'ils ont entendu, est l'oeuvre d'un homme de talent, et qu'ils se plaisent à offrir leurs félicitations.

L. Cherubini. F. Halevy. Auber. M. Caraffa.

Wir hoffen nun und wünschen, dass Herr Rosenhain recht bald ein Opernsujet von Seiten der Direkzion der Académie royale de musique überkommen möge, damit der emsige Komponist in grösseren Verhältnissen sein Talent erproben könne. Der Direktor Herr *Billet* vermag hier Alles. Leider wird gewöhnlich mehr versprochen als gehalten; talentvolle Künstler sind wohl Jahre lang auf diese Weise schon hingehalten worden. Der Spekulazionsgeist ist eben auch bei Kunstunternehmungen heutigen Tages mehr noch auf materiellen Vortheil gerichtet, als auf Entwickelung des Schönen und Beförderung des Rechten. Dr. *G. Kastner.*

Feuilleton.

Erwiderungen. Herr *H. B. Schultze*, Kantor und Musikdirektor in Zwickau, hat uns eine ausführliche, sehr ruhig und gut verfasste Antikritik gegen die Nachricht über die Aufführung der Schöpfung in No. 33 u. Bl. einzusenden die Verpflichtung gefühlt, nicht um seinetwillen, sondern der Mitwirkenden wegen. Die Hauptpunkte sind: Der Herr Kritiker spannt die Forderungen an Aufführungen in Provinzialstädten zu hoch, kritisirt nicht, sondern kritelt. — Einige Schwankungen werden zugegeben, durch die nicht anders mögliche, in die Breite gedehnte Aufstellung des Orchesters herbeigeführt; sie waren aber nicht dem Orchester aufzubürden und nicht so auffällig, dass sie eine Rüge verdient hätten. — Die Ausstellungen in der Einleitung werden zurückgewiesen und das Urtheil der Kenner und aller Hörer gegen die Subjektivität des Rezensenten in Anschlag gebracht, welcher Fehler aufspürte, wo keine waren, und andere übersieht, die wirklich einen Tadel verdient hätten, z. B. im Chore: „Von deiner Güt, o Herr," wo sämmtliche Bassisten gleich vom Anfange des Chores etwa 8 — 10 Takte aus Unachtsamkeit gar nicht mitsangen; dass ferner in dem Rezitativ: „Nun ist die erste Pflicht erfüllt" die letzten Takte durch unreines Spiel recht verunstaltet wurden. „Endlich wird dem Herrn Korrespondenten ein leichtfertiges Urtheil beigemessen, das eher schade als nütze und Manche von fernerem Mitwirken abhalten könne." (Das wäre aber keine Kunstliebe, der man wohl Grösseres zum Opfer bringt.) — Ferner ging ein noch längeres und heftig gegen die kurze Nachricht über das *Reichenberger Musikfest* in No. 35 eiferndes Supplement ein, worin Herr *Ant. Prokesch*, Organist, als Virtuos der Orgel gerühmt wird, von welchem auch in der Kirche ein festliches Offertorium aufgeführt wurde. Die Chöre in der Aufführung des Paulus werden als der Glanzpunkt des Abends gerühmt. Ueberhaupt: „Die grosse Zahl der Musiker schien nur eine Seele zu haben." Der erste Berichterstatter hätte also in den meisten Fällen nicht lobend genug sich ausgedrückt, eben so wenig kunstverständig u. s. w. — Die Redakzion kann dergleichen nicht wissen; sie würde aber auch nicht auskommen können, wenn sie lange Gegennachrichten aufnehmen wollte. Wer sich berufen fühlt, mag so gut sein und schneller berichten. Es wird aber immer solche geben, denen der Bericht nicht nach Sinne ist. —

Franz Abt, Direktor des Leipziger philharmonischen Vereins, ist als Musikdirektor am Theater zu *Zürich* angestellt worden und hat sich bereits auf die Hinreise begeben. Er wurde am 22. Dezember 1819 in Eilenburg geboren und studirte in Leipzig. Sein Vorgänger, der erste Direktor des genannten philharmonischen Vereins, *Eugen Petzold*, welcher auch in Leipzig seine Studien machte, ist vor einigen Jahren gleichfalls als Musikdirektor nach der Schweiz gerufen worden und zwar auf das Schloss Lenzburg, wo er noch wirkt. Während seines Aufenthalts in Paris, wohin er in den Ferien vor Kurzem gereist war, wünschte man ihn als Direktor eines dortigen Musikvereins festzuhalten. — Auch der dritte Direktor dieses Vereins, Herr *Gustav Schmidt* aus Weimar, hat, wie wir hören, als Theater-Musikdirektor einen Ruf nach Brünn erhalten und angenommen.

Der junge talentvolle *Alexander Fesca* ist von dem Fürsten Karl Egon von Fürstenberg zu seinem Kammervirtuosen ernannt worden.

Zur Eröffnung der Sitzungen der Naturforscher in Braunschweig am 18. September wurde in der festlich geschmückten Egidienkirche im Beisein des Herzogs und einer Menge Zuhörer Mozart's Hymne und Händel's Halleluja von der herzoglichen Kapelle trefflich aufgeführt.

Bei der Grundsteinlegung des Hermann-Denkmals sangen die Liedertafeln unter Begleitung der Detmolder Kapelle die drei Lieder: „Was ist des Teutschen Vaterland?" von Arndt; „Stehe fest, o Vaterland!" und ein von einem hiesigen Dichter Pastor *Stockmeyer* auf Mendelssohn-Bartholdy's Volksgesang beim Gutenbergfeste verfasstes Lied: „Teutoburger Siegestage." Die Stimmung der Theilnehmenden war eine feierlich begeisterte.

Von *Boieldieu* dem Sohne wurde in Paris eine neue komische Oper in einem Aufzuge gegeben, unter dem Titel: *L'aïeule.* Eine kurzsichtige Grossmutter will ihre Enkelin mit dem Kapitän Kerkobee verheirathen; diese will aber lieber seinen Neffen, versteckt sich daher vor dem Kapitän, während ihr Bruder, der Schwester täuschend ähnlich, deren Rolle übernimmt und sich von dem alten Kapitän den Hof machen lässt. Nebenbei vertraut dem Verkleideten auch eine Cousine, dass sie [illegible] Bruder, d. i. ihn selbst, liebe. Zuletzt löst sich Alles [illegible] auf. — Man rühmt die Musik als angenehm und interessant, besonders wegen ihrer ungezwungenen und ausdrucksvollen Melodie, so wie einer gewissen Frische und Leichtigkeit. Der junge Tonsetzer scheint seinem verstorbenen Vater mit Glück nachzueifern. — Die Oper fand vielen Beifall, auch der trefflichen Darstellung wegen, worin namentlich [illegible] und Herr Roger (die beiden Geschwister) sich ausze[illegible]

In Kur[illegible] ist der S. 518 dieser Blätter mitgetheilte Bundesbeschluss zum Schutze des dramatischen Eigenthums publizirt worden mit der speziellern Bestimmung, dass jeder Theaterunternehmer über die ihm demgemäss obliegenden Pflichten einen Revers ausstelle, worin er sich in Kontraventionsfällen einer Konventionalstrafe von 10 — 100 Thlr. unterwirft und auf die Einnahme der ganzen unerlaubten Aufführung (ohne Abzug seiner Kosten) verzichtet. Zwei Drittheile der Geldstrafe erhält der Verfasser des Werkes oder seine Rechtsnachfolger. Der Schutz ist auch auf die in andern teutschen Staaten verfassten dramatischen und musikalischen Werke ausgedehnt, wenn nämlich diese Staaten ihrerseits gegen Kurhessen dasselbe beobachten.

Am 9. August fand in Altona ein grosses Gesangfest statt, woran gegen 300 Sänger Theil nahmen. Nach einem Orgelpräludium folgte ein Te deum von Schicht, Hymne von Paeny, Chor von Richter, Hymne von Friedrich Schneider, Choral: Wachet auf u. s. w. — Im weltlichen Konzert wurden vorgetragen Chöre aus Spohr's Jessonda, des Teutschen Vaterland von Reichardt, Jägers Abschied von Mendelssohn-Bartholdy, Soldatenchöre aus Faust von Lindpaintner, Rückkehr nach Frankreich von Schäffer.

Liszt (welcher in Köln zum Besten des Dombaus ein Konzert gab, das 380 Thlr. einbrachte) wurde von der dasigen philharmonischen Gesellschaft feierlich eingeholt. Letztere fuhr ihm auf einem Dampfschiffe bis Rolandswörth entgegen; das Schiff war festlich geschmückt und mit bunten Gläsern erleuchtet, welche die Inschrift zeigten: Es lebe Liszt! Während der Fahrt sangen die etwa 380 starken Mitglieder die besten teutschen Lieder und eine zu diesem Zwecke eigens gedichtete Kantate nach Melodieen aus Liszt's Werken. In Köln empfing ihn ein Feuerwerk und die philharmonische Gesellschaft gab ihm in seinem Gasthause ein Bankett.

In Port Louis, Hauptstadt der Insel Mauritius, ist Meyerbeer's Robert der Teufel gegeben worden und hat ungeheuren Enthusiasmus erregt. Das Theater ist klein, aber hübsch, die Truppe leidlich, der Darsteller der Hauptrolle, ein ehemaliger Wallfischfänger, gar nicht übel.

In Boulogne herrscht ein reger, tüchtiger Sinn für die Tonkunst. Eine seit langer Zeit schon bestehende philharmonische Gesellschaft, unter Leitung des Herrn de Chauvenet (Orchesterdirektor ist Herr Peret), gibt treffliche Aufführungen. Neuerlich ist auch eine Klasse für Gesang unentgeltlich eröffnet worden, worin Herr Alfons Godefroi (Bruder des Pariser Opernkomponisten dieses Namens) Kindern und Erwachsenen mit eben so viel Eifer als Glück Unterricht ertheilt. An der Kirche zu St. Nikolaus, der Hauptkirche der Stadt, ist ein nicht gewöhnlicher Organist angestellt, Herr Guilleman, welcher auch den Choralgesang leitet und die Chorknaben zu einer seltenen Gesangfertigkeit gebracht hat. Seine Tochter ist ebenfalls eine tüchtige Orgelspielerin. — Unter den dortigen Musiklehrern zeichnen sich besonders aus: Herr Neuland, auf dem Pianoforte (auch Tondichter); Herr Croisez Laurent (gewesener Zögling des Pariser Konservatoriums), auf der Harfe; Herr Obert; Dem. Bishetka, Pianistin aus Wien, die in Teutschland noch an vielen Orten in gutem Andenken stehen wird; Mad. Mocker, eine elegante Pianofortespielerin. — Die Boulogner Nazionalgarde hat ein vortreffliches Harmoniemusikcorps.

Bei der Gesammtprüfung der Collegien in Belgien ist der *musikalische Wettkampf* in der Instrumentalmusik wie im Gesange sehr befriedigend ausgefallen. Französische Gesellschaften hatten an der ersten, Teutsche von Aachen an dem Gesange Theil genommen. Mit stürmischem Beifall wurde das Lied: „Was ist des Teutschen Vaterland?" aufgenommen. — Belgien macht auch im Gesange bedeutende Fortschritte; Gesangvereine haben sich in neuerer Zeit vermehrt. — Die Gesellschaft der Liedertafel aus Aachen hat den ersten Preis erhalten. Sie war auch die einzige, welcher die Ehre des da capo zu Theil wurde. Bei dem Instrumentalwettkampfe haben zwei französische Gesellschaften ein Accessit erhalten. (Nach der politischen allgemeinen Zeitung in Leipzig.)

Berichtigung. Die Nachricht S. 348, Z. 5 bis 8 v. o., von den Worten an: „Die Hälfte März — behagten nicht" beliebe man unter die Rubrik *Palermo*, die unmittelbar vorhergegangene, zu setzen.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Oktober. № 41. 1841.

R. G. Kiesewetter

Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper.

(Beschluss.)

IV. *Das Madrigal in seiner ausgedehnten Bedeutung*. S. 19. Von dem überaus wichtigen Madrigal, das den gebildeteren Kunstfreunden gehörte, aus der venezianischen Schule *Hadrian Willaert's* um 1530 hervorging, sich sehr bald über ganz Italien (und weiter) verbreitete und wohl ein Jahrhundert lang ziemlich ausschliesslich das Vergnügen der eigentlichen Kunstfreunde ausmachte, heben wir nur Folgendes aus: „Die moderne Poetik bezeichnet damit ein kurzes, gewöhnlich acht- bis höchstens zwölfzeiliges Gedicht, welches die Liebe oder das Lob der Naturschönheiten zum Gegenstande hat und mit einem witzigen oder zarten Gedanken schliesst. Die Musik bestand in einem freien, mehr oder minder künstlichen Kontrapunkt von drei bis sieben Stimmen; es war die übliche Kammermusik seiner Periode und bildete in den dramatischen Vorstellungen aller Art, in Burlesken und Maskeraden, bei Festaufzügen u. s. w. den Chor. Es führte zu ausdrucksvolleren Harmonieen und Motiv-Erfindungen, die hier immer selbst erdachte, nicht wie in der Messe oder Motette gewählte aus einem cantus firmus oder einem Liede waren. Die Tausende von Madrigalen, die im Druck erschienen sind, zeugen für die kaum je befriedigte Nachfrage, die sich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts erhielt, und auch da noch den damals aufgekommenen Kammer-Duetten und Terzetten, und der schon dramatisch, mit Rezitativen und Arien, behandelten Kammer-Kantate nicht ganz gewichen war. Noch gegen 1700 und später ward es von den besten Meistern, die nunmehr darin vorzüglich die grösste Kunst des Kontrapunktes entwickelten — einem Legrenzi, Pescetti, Lotti, Marcello, Clari, Scarlatti u. A., erneuert in Aufnahme gebracht." (Das Uebrige und über die gegebenen Beispiele von No. 26 bis 37 muss man im Buche nachsehen und mit den Noten vergleichen, welche fast 5½ Bogen füllen und Merkwürdigkeiten enthalten, bei Weitem die meisten aus dem 16. Jahrhundert. Sehr bemerkenswerth ist auch dabei des gelehrten Verfassers Urtheil über *Monteverde*, das gerade unserer Zeit Einiges zu bedenken geben könnte. — Da nun hier an die in England wirklich sehr bedeutenden Madrigalen-Komponisten nicht erinnert wird, ausser in der Vorrede, ein Beweis, dass sie der Herr Verfasser kennt und sie nur darum übergeht, weil er die nördliche Musik hier in seine Untersuchung nicht ziehen wollte, — so gedenken wir bei dieser Gelegenheit noch eines in Teutschland nicht sehr verbreiteten und jetzt besonders Vielen kaum dem Namen, geschweige der Ansicht nach bekannten Werkes, das wir selbst besitzen: The Triumphs of *Oriana*, a Collection of *Madrigals* for five et six Voices, writtem et composed in honor of Queen Elizabeth, by the Most eminent Composers of that Age; published — by Thomas Morley, 1601 etc. London. Antheil haben folgende Komponisten: *Thomas Bateson* mit zwei Nummern; *John Benet* mit einer, was auch bei allen Namen gilt, denen keine Zahl beigesetzt steht; *Richard Carlton; Michael Cavendish; William Cobbold; Giovanni Croce; Mich. Este; John Farmer; Ellis Gibbons* mit 2; *John Hilton; John Holmes; Thomas Hunt; Edward Johnson; Robert Jones; George Kirbye; John Lisley; George Marson; John Milton; Thomas Morley* mit 2; *John Mundy; Rich. Nicolson; Daniel Norcome; Francis Pilkington; Thomas Tomkins; Thom. Weelks* und *John Wilbye*. — Es sind also zusammen 29 Madrigale, die meisten für fünf Stimmen, eigentlich etwas über die grosse Hälfte. — Zeichneten sich die Engländer je in einer Komposizionsart aus, so war es in dieser. Es wäre in jeder Hinsicht der Mühe werth, wenigstens eins von diesen Madrigalen auszuschreiben und in unsern Blättern veröffentlichen zu lassen, damit Jeder eine Vergleichung mit den von dem Herrn Verfasser mitgetheilten anstellen könnte, noch dazu in einer Vielen jetzt vielleicht ganz fremden Komposizionsart. Wenn es gewünscht wird, soll es an uns nicht fehlen. Unsere Ausgabe ist die zweite von W. Hawes. Sie gibt eine Vorrede von vierzehn Folioseiten. Die sehr deutlichen, aber weitläufigen und nicht schönen Noten nehmen 234 S. ein.)

V. *Einzelgesang vor Einführung, oder Wiedereinführung einer eigentlichen Kantilene*. S. 23. Der Herr Verfasser erklärt, dass man die Oberstimme eines Madrigals im 16. Jahrhundert zuweilen von einer Person singen und die übrigen Stimmen mit Instrumenten ausführen liess; gibt Beispiele von 1539, 1579 und 1589, in welcher letzten Zeit jedoch der Bravourgesang so stark eingeführt war, dass die einfach geschriebene Melodie bis zur Unkenntlichkeit verschnörkelt wurde, was

uns sehr anziehend in einem der No. 41 beigefügten Exempel gezeigt wird, worin uns der Herausgeber zugleich die Gesangmanier der damals vorzüglich gepriesenen Vittoria Archilei überliefert hat. (Das Alles ist sehr dankenswerth; allein ein Einzelgesang war es doch, nur ein schlecht begleiteter. Begleiten wir doch jetzt Sologesänge, in welchen nur Einer den Text ganz hören lässt, sogar mit Brummstimmen, um sie mit Harmonie zu verschönen! Es heisst aber doch ein Solo mit Begleitung und ist es auch. Vergleiche ich diese von No. 38 — (mit) 41 sogenannten Madrigale mit den früher mitgetheilten und mit dem gegebenen musikalischen Begriffe, so können sie so wenig zu dieser Gattung gestellt werden, dass der Herr Verfasser selbst sie nur eine Folge von Akkorden nennt, wie sie etwa ein Anfänger im Generalbass halb im Schlafe extemporirt. Eben so sehr stehen sie auch im Melodischen unter den mitgetheilten Gesängen im Volkstone, als Vilanellen u. s. w. So sind sie denn in jeder Hinsicht unter die geringeren Leistungen der Zeit zu setzen, die kaum durch etwas Anderes als durch eingemischte Bravour gehoben werden konnten. Sollte man ihnen nicht etwa dadurch noch ein Kunstansehen zu geben gewünscht haben, dass man sie wie mehrstimmige Gesänge notirte, um der Kantoren oder gelehrten Musiker willen, welche die Instrumentalmusik verachteten? oder lag es vielleicht in der Unbeholfenheit, für Instrumente zu schreiben? Dafür rächten sich aber auch die Instrumentalisten, und spielten, was sie wollten oder konnten, „ohne sonderliche Rücksicht auf den niedergeschriebenen Kontrapunkt.“ Wie die gesetzliche Harmonie zunächst für den Gesang aus dem freien Diskantiren hervorgegangen war, so ging auch die Kunst zu instrumentiren aus dem Extemporiren der Instrumentalisten hervor. Der Einzelgesang konnte aber auch in Italien schon darum nicht verloren gegangen sein, weil das Volk doch ganz gewiss auch damals seine Lieder mit Begleitung eines Instrumentes gesungen haben wird. Es kann also nicht von Einführung, sondern höchstens von Wiedereinführung der Einzelgesänge *in die Kunstmusik* die Rede sein. Und dann wären die Italiener doch nur Nachahmer, denn die Sache war anderwärts schon dagewesen und ihnen selbst in Neapel schon lange vorher so vorgespielt worden.)

VI. *Eigentliche Monodie, als solche erdacht, nicht aus dem Kontrapunkt hervorgegangen.* S. 24. Mit Recht sagt der Verfasser: „Die Idee eines solchen Gesanges rührte nicht einmal von eigentlichen Musikern, sondern von geschmackvollen Nichtmusikern her, welche Sänger ihrer Umgebung, nicht gelehrte Kontrapunktisten, denen sie vielleicht das Eingehen in ihre (nicht neue, sondern aus dem Leben aufgefasste) Idee nicht zutrauten, dazu aufmunterten. (Das stimmt mit unserer eben gegebenen Meinung.) Damit trat nun der damals berühmte Gesanglehrer und Bravoursänger Giul. Caccini auf 1601: Le nuove musiche (ein Titel, der schon manchmal dagewesen war). Der Mann ging mit Vergnügen darauf ein, da er im Kontrapunktischen nichts Ausgezeichnetes zu leisten vermochte. Seine sogenannten Arien No. 42 und 43 sind nach unserm Begriffe keine und melodisch lange nicht mit Viadana's „1595 geschriebenen und 1602 gedruckten“ Kirchenkonzerten zu vergleichen. Seine Verzierungen sehe man selbst.)

VII. *Beschreibung szenischer Vorstellungen mit Gesang im 15. und 16. Jahrhundert.* S. 26. Wo keine Proben vorliegen, kann man nicht sagen, wie viel und welchen Antheil die Musik an szenischen Spielen hatte (aber dass sie Antheil hatte, ist gewiss. Kein Zeitalter geht über sich selbst hinaus. Die Gattung ist da, aber sie verändert sich). Höchst anziehend und dankenswerth ist, was von S. 31 an über die *Intermedii* gesagt wird, „worin alle damals üblichen Gattungen von Musik Platz fanden.“ Auch hier ist nur von den Hoffesten in Florenz die Rede im 16. Jahrhundert, weil dem Herrn Verfasser Gelegenheit wurde, mehrere Druckwerke, zum Theil mit der dazu gehörigen Musik, zur Einsicht zu erhalten. (Dass andere Höfe völlig zurückgestanden und nichts der Art versucht haben sollten, lässt sich bei der Glanzliebe und der gegenseitigen Nacheiferung jener Zeit kaum glauben. Genug, dass uns hier drei Festspiele in Florenz genau beschrieben werden. Vielleicht fördert eine glückliche Hand noch einiges Andere an's Licht.) Im Ganzen ergibt sich, dass viele Instrumente, als dabei thätige, genannt werden, aber keinen eigenen Part haben, ausser der Sinfonie; dass meist mehrstimmige Madrigale, auch zu Texten für eine Person, gesungen werden, selten nur, dass *eine* Person singt und die übrigen Stimmen der madrigalenartigen Komposizionen von den Instrumenten als Begleitung gespielt werden; dass aber von einer notirt gesungenen Rezitazion nicht die Rede ist. Das Uebrige muss im Buche selbst nachgelesen werden. Nur liegt es mir ob noch zu bemerken, dass Herr Kiesewetter, nach v. Winterfeld, gegen meine frühere Angabe, Caccini sei Komponist des Combattimento d'Apolline col Serpente, anstatt Luca Marenzio, eben so Recht hat, als in dem, was er gegen v. Winterfeld erinnert. Dies ist biographisch von Bedeutung, allein auf den Gang der Geschichte der Oper hat es im Wesentlichen keinen Einfluss, kann also auch hierin keine Verwirrung anrichten. Dessen ungeachtet sind wir für die Berichtigung dieses Lapsus memoriae dankbar.

VIII. *Die ersten Versuche eines dramatischen Styls.* S. 38. Der Herr Verfasser nennt als Hauptquellen: *Giovanni Battista Doni*, einen gebornen Florentiner (1616 und gest. als Sekretair am Kardinals-Kollegium in Rom 1669) und die *Vorreden* zu den gedruckten Werken des neuen Styles, die letzten die zuverlässigsten (besonders wenn die Werke selbst in Musiknoten folgen). Schon bei Doni muss man auf seiner Hut sein, denn erstlich ist er ein Florentiner und zweitens ein Vergötterer der Musik der alten Griechen. Der Herr Verfasser hat auch Manches gegen Doni zu bemerken und mit Recht. Dennoch muss es Vielen höchst willkommen sein, dass Doni's Darlegungen dieses Gegenstandes hier übersetzt geliefert werden. Doni's Erzählung und des Verfassers Anmerkungen muss man selbst lesen. Desgleichen die Auseinandersetzung der Komposizionen des *Emilio de' Cavalieri* S. 44 u. s. f. Die Notenmittheilungen des Herrn Verfassers sind von geschichtlicher

Bedeutung. Die etwaigen Druckfehler, die man in solchen Dingen nicht immer mit Sicherheit errathen kann, werden gewiss durch die Sorgfalt des Herrn Verfassers und der Herren Verleger genau berichtigt werden. Es kommt um so mehr darauf an, weil Vielen manche der benutzten sehr seltenen Ausgaben, woraus mehrere Nummern gezogen worden sind, kaum zu Gesicht kommen können. Das Werk muss dadurch bedeutend gewinnen, wenn uns der Herr Verfasser auch nur bezeugt, dass keine Druckversehen vorkommen. Man hat dann Gewissheit.

IX. *Folgerungen aus dem Vorhergehenden, zur Bestimmung der eigentlichen Aera der Oper.* S. 49. Der geehrte Verfasser leitet so ein: „Fern sei von mir, mit denjenigen achtbaren Schriftstellern, welche in jeder szenischen Vorstellung, wobei jemals irgend Etwas, und in irgend einer Weise gesungen worden, die Oper schon gegeben (oder vielmehr eingeleitet) finden, einen Wortstreit zu führen; nach meiner Ansicht können aber, wenn von der *Oper*, als einem eigenen und besonderen Werke vereinigter Künste, Poesie mit Musik, die Rede sein soll, höchstens noch die Versuche beachtet werden, die zuerst im 15. Jahrhundert geschahen" u. s. w. (Aber *vereinigt* mit der Dichtkunst war doch die Musik schon bei den alten Griechen, wenn auch untergeordnet und, vielleicht! nur in den Chören; ferner werden Adam des Buckligen Versuche im 13. Jahrhundert doch immerhin als *Liederspiele* gelten. Dass man übrigens aus dem Worte recitare, wir setzen hinzu sogar cantare, in den Werken älterer Autoren nicht zu viel schliessen darf, hat seine Richtigkeit. Das gilt jedoch für *beide* Parteien ohne Unterschied. Der Verfasser selbst gebraucht den Ausdruck „recitirt" bald gleichbedeutend mit „gesprochen" (S. 60), bald mit „gesungen" (S. 42 und selbst S. 50). Es lässt sich also daraus weder für noch gegen beweisen. Gewiss gibt aber Jeder zu, dass man jetzt den Ausdruck messen und dafür etwa hier *deklamirt*, dort *rezitativisch* gebrauchen sollte. Die *musikalische Rezitazion* war aber nach unserer Ueberzeugung ohne allen Zweifel in den liturgischen Gesängen schon gegeben. Die Notenfiguren in den kirchlichen Melodiebüchern sind ja nicht einmal Mensuralnoten, die sich auf Takt oder abgemessene Zeit beziehen, sondern nur auf die Quantität der Sylben. Die Behauptung des Herrn Verfassers, man habe *offenbar* von der musikalischen Rezitazion bis gegen das nahe Ende des 16. Jahrhunderts noch keine Idee gehabt, ja sogar bis dahin selbst das Bedürfniss einer solchen noch nicht gefühlt, ist doch sehr gewagt, und setzt nach unserer Ueberzeugung den Geschmack der früheren Zeiten viel zu allgemein und zu tief herab. Wären die gelehrten oder vielmehr geschulten Musiker damals zu einseitig in ihrem Kontrapunkt befangen, so war doch das Leben selbst immerhin dagegen und machte sich mitsammt den Volksmusikern und Instrumentalisten, die deshalb von jenen verachtet wurden, seine eigenen Weisen, was der Verfasser anderwärts selbst zugibt. Und diese Weisen hatten endlich sogar Einfluss auf die Kunst. War doch die Harmonisirung früher auch vorzüglich aus dem freien Diskantiren der Sänger hervorgegangen, was der Verfasser anderwärts selbst behauptet. Eben so muss ich mit Doni, gegen welchen sich der Verfasser hierin erklärt, übereinstimmen, wenn er sagt: „Irgend eine Kantilene oder Melodie ist zu allen Zeiten in den dramatischen Vorstellungen eingeführt gewesen." War es keine gute, so war es eine schlechte; aber irgend eine war es doch gewiss. Das beweisen schon die Einzelgesänge, welche die anderen Singstimmen von Instrumenten ausführen liessen, für welche man noch nicht angemessen zu setzen verstand. Der geehrte Verfasser gibt selbst zu, dass die Lautensänger Kantilenen gesungen hatten vor Caccini, dem auch Vincenzo Galilei schon vorausging, endlich dass im Grunde auch Viadana in seinen Kirchenkonzerten etwas gab, was eigentlich auch schon in so manchem alten Kirchenliede, begleitet von der Orgel, vorhanden war. — Ich kann also das, was seit 1590 in's Leben trat, nur für eine praktische Fortentwickelung des musikalisch Dramatischen, aber für keine eigentlich neue Erfindung eines noch gar nie Dagewesenen halten, es wäre denn, man wollte jede neue Komposizion eine neue Erfindung nennen. Dass sich aber in jeder Fortentwickelung hervorstechender Art wirklich vorwärts Führendes und sonach Neues finden muss, ist eben so richtig. Es fand also auch damals, wie immer und in allen Dingen, ein *fortschreitendes Werden*, aber kein vom Seienden völlig gesonderter oder zu sondernder Anfang Statt. Dies ist meine, in meinem Buche „Wesen und Geschichte der Oper" weiter ausgeführte Ueberzeugung, die doch bereits manches früher Angenommene nicht wenig eingeschränkt und somit genützt hat. — Des Herrn Verfassers Auseinandersetzungen sind jedoch gerade deshalb noch mehr des genauen Bedenkens werth; dazu sind sie nicht blos überaus anziehend, sondern auch in mancherlei Hinsicht belehrend, wie man es von ihm gewohnt ist. Ich hoffe aber, der Herr Verfasser wird es mir vergeben, wenn ich Beethoven's Fidelio trotz des mangelnden Rezitativs unter die *ganzen* Opern zähle, die mir auch ohne Vergleich lieber ist als hundert andere italienische mit vollständigen Rezitativen. Was die Unerlässlichkeit der Rezitative anlangt, so dass in einer wahren Oper *Alles* durchaus gesungen werden müsste, will mir nicht für alle Fälle einleuchten. Hierin stelle ich mich unter die Geschmacklosen, ohne hierüber mit irgend Jemand zu rechten. Solche und ähnliche Geschmacksrichtungen überlässt man billig dem stets wechselnden Gange der Zeit.

X. *Ein Blick auf den Fortgang der Oper im Verlauf des ersten Jahrhunderts ihres Bestehens.* S. 56 bis 60. Zuverlässig ist es allen Lesern des Werkes nur willkommen, dass der Herr Verfasser noch einen Schritt über sein gestecktes Ziel hinausgeht in ein Jahrhundert (das 17.), das noch viel zu wenig gekannt ist. Viele werden nur noch mit uns wünschen, er wäre hier noch ausführlicher gewesen. Vielleicht gibt die Zukunft noch Manches, was bis jetzt im Staube vergraben ruht. Die hier mitgetheilten Notizen, die auch das Oratorium und die Kantate etwas berücksichtigen, vertragen keinen Auszug; man muss das Buch lesen. Nur dass Kaiser Leo-

pold 1., regelmässig seit 1657, italienische Opern fortwährend anschaffte und jährlich mehrere Oratorien aufführen liess, so dass Wien damals die Hochschule der Musik war; dass ferner die hinterlassenen Privatsammlungen Joseph 1. und Karl 6. durch den kunstverständigen Hofbibliothek-Präfekten Moritz Grafen von Dietrichstein dem frühern Schatze einverleibt worden sind, mag nicht unerwähnt bleiben. — Mit des Verfassers Schlussbemerkung, dass eine *Anthologie* der interessantesten Szenen, Rezitative und Arien, zum Theil der Instrumentalsätze, aus Opern, Oratorien und theils Kantaten von den besten Autoren des 17. Jahrhunderts und nach Umständen fortgesetzt in neuere Zeit, ein glückliches Unternehmen wäre, woraus der *Kenner*, der nämlich gelesene Noten zu verstehen im Stande ist! —, die wahre und eigentlichste Geschichte der Oper (wir fügen hinzu, und jeder andern Musikgattung) am Besten erfahren würde, sind wir völlig einverstanden, jedoch nicht so, dass nicht noch etwas Anderes selbst für Kenner, wir vielmehr für weniger Geübte im Notenverstehen, nöthig wäre. Wir selbst wünschen jedoch lebhaft, dass die zu hoffende Anthologie des Herrn S. Molitor bald erscheinen möge. Unterdessen wollen wir uns an der wirklich auserlesenen und schönen Beispielssammlung des geehrten Verfassers belehren und ihr recht viele Käufer wünschen, die sich selbst mit der Anschaffung derselben vielseitigen Vortheil verschaffen werden, vorausgesetzt, dass sie die nothwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten dafür mitbringen. Auch die Beilage: „Die Gesanglehre von *Giulio Caccini*, genannt *Romeo* vom Jahr 1601," ein verteutschter Auszug aus der Vorrede desselben zu den Nuove musiche, wird gerade jetzt Vielen sehr anziehend und belehrend sein. Und so empfiehlt sich denn das neue Werk des schon allgemein geschätzten Verfassers in vielfacher Hinsicht. *G. W. Fink.*

Für die Orgel.
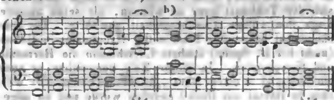
Rheinisch-Westphälisches Choralbuch für evangelische Kirchen, nach dem von den Synoden Jülich, Cleve, Berg und der Grafschaft Mark herausgegebenen evangelischen Gesangbuche, in vierstimmiger Harmonie bearbeitet und mit Präludien und Zwischenspielen versehen von *Adolph Hesse.* 65s Werk. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Preis 4 Thlr.

Die Vorbemerkung des hinlänglich gekannten Verfassers gibt folgendes Beachtungswerthe: „In Folge ehrender Aufforderung habe ich mich der Ausarbeitung unterzogen. Es ist zunächst für die evangelischen Kirchen Westphalens und der Rheinprovinz bestimmt, und demnach auch in seinen Melodieen mit dem in diesen Provinzen neu eingeführten evangelischen Gesangbuche genau übereinstimmend. Was die Harmonisirung der Choräle anbetrifft, so habe ich mich dabei der grössten Einfachheit zu befleissigen gesucht, eben so bei der Komposizion der Zwischenspiele, welche im Choraltempo *langsam* und *würdevoll*, jedoch *ohne Pedal* vorgetragen werden müssen. Die Präludien sind ebenfalls nicht schwer auszuführen, verlangen indess doch einen sehr genauen Vortrag, im Falle sie die gewünschte Wirkung machen sollen. Der grösste Theil dieser Vorspiele ist über die ersten Noten des dazu gehörenden Chorals thematisch ausgearbeitet, und damit geübten Organisten Gelegenheit gegeben worden, meine Ideen weiter auszuspinnen, was ich des beschränkten Raumes wegen hier unterlassen musste." — Das Buch hat aber, den Anfang zweier Liturgieen dazu gerechnet, ohne das Register, 269 Notenseiten in gr. 8 (oder klein 4, wenn man es dafür ansehen will). Die Präludien sind sämmtlich sehr kurz, aber ausreichend; die kleinsten von 9 und die längsten von 16 Takten. Die Choräle selbst sind wirklich sehr einfach und rein harmonisirt, sehr wenige neue Fügungen ausgenommen. Die Zwischenspiele sind angemessen und haben stets nur einen vollen Takt Länge, was auch das Beste ist. Das Buch ist vortrefflich ausgestattet, auf schönes und haltbares Papier, deutlich und korrekt gedruckt. So wird es denn jene Gegenden gut versorgen und seinen Segen bringen. Das Ganze hat 204 Choräle. — Für die Gemeinden ist auch ein Melodieenbuch erschienen, Preis 3 Sgr. und auf Velinpapier 5 Sgr.

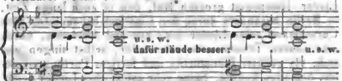
Choralbuch für Kirche und Haus, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von *Wilh. Müller*, Organisten an der heiligen Geist-Kirche und Lehrer in Magdeburg. Magdeburg, bei F. Fabricius. 1841. Preis 1½ Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt, ein Choralbuch, nicht blos für die Orgel mit einem Pedale, sondern auch zum Gebrauche auf dem Positive oder Klaviere, ohne Umänderung, besonders für schwache Spieler geeignet, zu geben, was er, und gewiss nicht grundlos, für ein Bedürfniss hält. Es gibt eine Sammlung von 127 der überall gebräuchlichsten Grund- und Kern-Melodieen, wobei die passenden Parallel-Melodieen angegeben wurden, so wie auf die allgemeinsten Abweichungen Rücksicht genommen worden ist. Die Zwischenspiele sind kurz, einfach, bestimmt einleitend und in gleichem Metrum gehalten. — Eine gewiss nicht unwillkommene Zugabe ist die Liturgie, wie sie in Magdeburg von der Gemeinde unter Begleitung der Orgel gesungen wird, mit ausgeschriebenem Texte, besonders zum Nachlesen für den Organisten. — Diese Liturgie, die zugleich ein geschichtliches Interesse hat, macht den Anfang. Das vorhergehende Melodieenregister ist sehr sorgsam gearbeitet, mit Angabe der Grundmelodie oder auch der gebräuchlichsten und zugleich der passenden Parallelmelodieen. — Leicht ist Alles, so dass der Verfasser seinen Hauptzweck, für wenig geübte Organisten, deren es immer noch viele gibt, und für Dilettanten, die sich am Pianoforte kirchliche Lieder begleiten wollen und doch wenig musikalische Fertigkeit besitzen, unausgesetzt vor Augen behalten hat. Dies musste freilich auch zuweilen auf die Harmonisirungsart einen beschränkenden Einfluss äussern, der jedoch in diesem Falle weit weniger als anderwärts, wo für ganz andere Zwecke gearbeitet

wird, in Anschlag gebracht werden darf. Dennoch hätte wohl Einiges karaktervoller harmonisirt werden können z. B. im Choral: Eine feste Burg u. s. f.; Alle Menschen müssen sterben *b)* u. s. w.



Die Druckfehler sind sehr sorgfältig angezeigt und berichtigt worden. S. 12 in der letzten Klammer würden wir eine fehlende Note gern noch unter die Druckfehler zählen, wenn ähnliche Stimmenführung nicht mehrmals vorkäme. Man sehe selbst:



Ist auch der Fortschritt von *fis* in *es* nicht überall verpönt, so wäre es doch wohl rathsamer, wenn man ihn und dem Aehnliches in solchen Harmonisirungen vermiede. Dies zur Ueberlegung. — Das Buch ist auf 97 Seiten in gross Querquart gedruckt, was uns für Choräle das liebste Format ist.

---

48 *kleine und leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten* von *Mich. Henkel.* 91s Werk. 23. Sammlung der Orgelstücke. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 10 Ggr.

„Diese Orgelstücke haben ausser ihrem kirchlichen Gebrauch noch den Zweck, angehende Orgelspieler mit der gebundenen Spielart und derartigen Komposizionsgattung bekannt zu machen. Sie sind deshalb in angemessener Schwierigkeit und in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten abgefasst, und können sowohl auf der Orgel wie auf dem Klavier, mit Berücksichtigung eines mehr langsamen als schnellen Tempo's, eingeübt und ausgeführt werden." Dies das Vorwort des geschätzten Komponisten, der sich durch dieses Heftchen ein ganz besonderes Verdienst um angehende Orgelspieler erwirbt. Er gibt fast lauter Fughetten der kürzesten Art, die gewöhnlich 1½ oder 2 Klammern, selten 3 einnehmen, von 6, 7, 8, 10 bis 16 Takte Länge; nur eine zählt 28 Takte. Alle haben ein sangbares, gut erlesen kurzes Thema, das so nett bearbeitet worden ist, dass das kleine Ganze ein recht fliessendes und rundes Vorspiel bildet, woraus Anfänger zugleich eine gute Einsicht in Anlage und Bau kurzer Fugen sich verschaffen können. Das deutlich, schön und korrekt gestochene Werkchen ist lebhaft zu empfehlen um des Nutzens willen, den es Vielen bringen muss, die es achtsam gebrauchen.

Zehn Adagio im freieren Styl für die Orgel komponirt — von *C. G. Höpner*, Organisten an der Kreuzkirche zu Dresden. 11s Werk. Dresden und Leipzig in der Arnold'schen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung. Preis 1 Thlr.

Der Vorbericht nimmt einen halben Bogen engen Druckes ein. Der Verfasser sieht in der Orgel in Berücksichtigung ihrer Grösse, ihres Umfanges, ihrer Mannichfaltigkeit der Stimmen, ihres mehrstimmigen Spieles und fortklingenden Tones wegen das vollkommenste Musikinstrument; dagegen wird sie in Rücksicht auf Biegsamkeit ihres Tones beinahe von jedem andern übertroffen. Ihr Ton ist starr und alle Hilfsmittel, ihn an sich biegsam zu machen, namentlich durch Crescendozüge, haben sich bis jetzt noch als sehr unzureichend erwiesen. Dennoch lässt sich diese Starrheit im hohen Grade heben durch genauere Bekanntschaft mit ihr und durch Beherrschung ihrer verschiedenartigen Stimmen. Aber gerade unter den Orgelspielern trifft man die meisten Stümper, der oft ganz elenden Besoldung und des Umstandes wegen, dass der Organist zugleich ein geschickter Schullehrer sein soll, dem der Unterricht gar keine Zeit zu seiner Vervollkommnung übrig lässt. Unter solchen Verhältnissen lässt sich mit Recht nichts fordern. — Unmittelbar darauf zur Sache zurückkehrend, berichtet der Verfasser, worauf er hier sein besonderes Augenmerk richtete: 1) wollte er mehr durch Melodie als durch kontrapunktische Bearbeitung wirken, ohne dabei dem heiligen Ernst zu nahe zu treten, weshalb er alle Manieren und Verzierungen vermied; 2) durch Mannichfaltigkeit der Stärke und Schwäche des Orgeltones, so wie durch Einführung mehrerer Ausdruckszeichen mehr Klangfarbe bewirken, um die Starrheit des Orgeltons dem menschlichen Gehör weniger fühlbar zu machen. Dazu ist eine Orgel von wenigstens zwei Manualen erforderlich. *ppp* bedeutet eine einzige Stimme; *pp* zwei oder drei Stimmen; *p* drei, vier oder fünf; *mf* vier, fünf oder sechs, je nachdem sie stärker oder schwächer, gedeckt oder offen sind; *f* bedeutet sämmtliche 8füssige Stimmen des Hauptwerkes nebst einer Rohrstimme; *ff* sämmtliche 16-, 8- und 4füssige Stimmen des Hauptwerkes; *fff* das volle Hauptwerk; *sf* das plötzliche Hervorheben eines Tones oder Akkordes, was entweder durch ein etwas stärker registrirtes zweites Manual oder durch schnelles Ausziehen einer starken Stimme zur schwachen bewirkt wird. — Die übrigen angenommenen Zeichen muss man beim Verfasser selbst sehen. — Dass diese Behandlungsart der Orgel in der Hauptsache nichts völlig Neues ist, weiss jeder geschickte Orgelspieler; jeder hat durch Wechsel der Stimmen und der Manuale längst schon Farbe und Tonverschiedenheit in sein Orgelspiel zu bringen gewusst. Es ist aber sehr gut, für dergleichen Wechsel bestimmte Zeichen einzuführen, wodurch der Komponist seine Meinung auch Andern angeben kann. Und so ist denn das Werk schon um seines Vorberichtes willen beachtenswerth. Die Vorreden sind überhaupt auch für Komposizionswerke nicht übel, und sind eine Zeit lang nur der Mode wegen weggeblieben, die sie jetzt fast wieder zu bevorzugen scheint. — Die Tonstücke selbst

sind sämmtlich auf drei Liniensysteme notirt, wie es bei Verwendung eines obligaten Pedals an sich gewöhnlich und vortheilhaft ist. Die Beschaffenheit der Tonsätze selbst ist schon auf dem Titel mit dem Zusatze „im freieren Styl," noch mehr in dem Vorberichte vom Verfasser bezeichnet worden. Melodiös sind sie und das Kontrapunktische waltet nicht vor, obgleich Arbeit überhaupt, und imitatorische insbesondere nicht fehlt; den wenigsten Mangel wird man im Modulatorischen finden, was die Zeit mit sich bringt und was manchem Orgelfreund zuweilen wohl selbst etwas zu viel scheinen könnte. Einige Male verdunkelt die Arbeit die rhythmischen Einschnitte, und No. 4 hat uns weniger hervorstechende Erfindung, als die übrigen. So empfiehlt sich denn das Heft in vielfacher Hinsicht, und die schöne und korrekte Ausstattung, einige geringfügige Kleinigkeiten abgerechnet, macht der Verlagshandlung Ehre.

Daran schliessen wir noch:

Christliches Psalmbüchlein für kirchliche und häusliche Erbauung. Von *K. A. F. Läncher*, Pfarrer zu Neustadt unterm Hohnstein in Hannover. Mit Vignetten (Holzschnitten) und Notenbeilagen. Nordhausen und Leipzig, Druck und Verlag von B. G. H. Schmidt. 1841.

Es werden hier 80 neue geistliche Gesänge (ohne Melodieen) geliefert, die ein vollständiges neues Gesangbuch zunächst für häusliche Erbauung in biblischer Ansicht und edel populärer Sprache bilden sollen. Die Dichtungen zu beurtheilen, ist nicht unseres Amtes; wir führen also nur an, dass 77 eingeführte Kirchenmelodieen über den Liedern mit den Namen des Komponisten und Dichters angeführt worden sind. Dazu hat der Herr Verfasser drei neue versucht, welche von dem Kantor in Neustadt Herrn *Müller* und hauptsächlich von dem Organisten zu Nordhausen Herrn *Buchmann* durchgesehen und im Anhange mitgetheilt worden sind. Die beiden ersten Melodieen sind im gewöhnlichen Choraltone, angemessen im Melodischen und Harmonischen, ermatten jedoch beide in der zweiten Hälfte zu fühlbar. Die dritte Melodie zu einem Sonn- und Feiertagsliede ist ariettenhaft, ungesucht und anspruchlos. Die beiden weiblichen Reime zum Ausgange der Strophen, die sehr oft vorkommen, sagen bekanntlich der Musik wenig zu und bringen etwas Mattes in die Melodieen, was nur selten glücklich beseitigt wird. — Von S. 216 an bis 220 sind mehrere der im Buche enthaltenen Texte zu *Kirchenmusiken* angezeigt, was wir den Komponisten, die nicht selten nach solchen fragen, anzudeuten haben. Das Buch ist deutlich gedruckt und die Druckfehler sind berichtigt.

N e k r o l o g.

Karl Friedrich Curschmann wurde zu Berlin am 21. Juni 1805 geboren. Sohn eines begüterten Kaufmanns, zeichnete er sich schon als Knabe durch eine schöne Sopranstimme aus, so dass er z. B. Graun's Bravourarie aus dem Tod Jesu: „Singt dem göttlichen Propheten" befriedigend vortragen konnte. Als Jüngling widmete er sich dem Studium der Jurisprudenz. Doch wurde nach einigen Jahren der Trieb zur Musik in ihm so vorherrschend, dass er sich um so mehr entschloss, sich der Tonkunst ganz zu widmen, als seine äussere Lage ihm völlige Unabhängigkeit gewährte. Bei dem rühmlichst bekannten Tonkünstler Hauptmann in Kassel (nicht bei L. Spohr) studirte Curschmann die Harmonie und Komposizion. In dieser Zeit komponirte er auch ein Singspiel in einem Akt: „Abdul und Erinnieh," welches in Kassel mit Beifall gegeben wurde und an angenehmen Melodieen reich ist. Im Jahre 1829 kehrte Curschmann nach Berlin zurück, von wo aus er grössere Reisen durch Teutschland, nach Paris und Italien unternahm, welche, in Bezug auf die Musik, seinen Geschmack noch feiner ausbildeten. Von jetzt an gewann er als Lieder-Komponist grossen Ruf, den er auch lange Zeit, in Berlin besonders durch den Umstand behauptete, dass Curschmann seine Lieder mit Geist und Ausdruck, durch eine sonore Tenorstimme unterstützt, selbst singen und sich, als geübter Pianoforte- und fertiger Partiturenspieler, begleiten konnte. Seine sehr zahlreichen Lieder zeichnen sich besonders durch geistreiche Auffassung der Gedichte, natürliche Melodie, eine anziehende Sentimentalität und innige Empfindung aus. Nachstehend folgt ein Verzeichniss der gedruckten Lieder, deren grössere Anzahl im Verlage von Trautwein u. Comp., die übrigen meistens in der Schlesinger'schen Musikverlagshandlung erschienen sind. Ausser einigen geistlichen Gesängen sind keine grösseren Komposizionen von Curschmann zur Oeffentlichkeit gelangt, doch soll er deren einige hinterlassen haben. Als fein gebildeter, im gesellschaftlichen Umgange liebenswürdiger Mann war Curschmann das belebende Prinzip der höheren musikalischen Zirkel der Residenz; auch wurden die zu wohlthätigen Zwecken in den letzteren Jahren in Berlin veranstalteten, ausgezeichneten *Dilettanten-Konzerte* von ihm geleitet. Curschmann hatte sich mit einer nicht minder ausgezeichneten Gesangdilettantin, Rosa Behrend, Tochter des Kommerzienrathes Behrend in Danzig, vor einigen Jahren vermählt und lebte in den günstigsten Verhältnissen, als das glücklichste Eheband durch das, nach kurzer, jedoch schmerzlicher Krankheit zu Langfuhr bei Danzig (der Sommerwohnung seines Schwiegervaters) am 24. August 1841 erfolgte Ableben des talentvollen Liedersängers leider getrennt wurde. Curschmann starb im 37. Lebensjahre, im kräftigsten Mannesalter und in der Zeit thätiger Wirksamkeit, vom Glück in jeder Hinsicht begünstigt, allgemein geliebt und theilnehmend bedauert. Das sehr ähnliche Bildniss von Fr. Curschmann, nach der Natur von Jebens gezeichnet, ist in der Schlesinger'schen Musikhandlung erschienen. Die Singakademie zu Berlin widmete ihrem geachteten Mitgliede eine eigene Gedächtnissfeier, welche 1) in einem Choral von Rungenhagen: „Jesus meine Zuversicht," 2) einer Gedächtnissrede des Direktors, 3) einem Requiem von der Komposizion seines Freundes Eduard Grell, 4) zwei Gesängen von Curschmann's Komposizion, 5) dem Mozart'schen Requiem, von den vorzüglichsten Solostimmen und

einem trefflichen Chor ausgeführt, bestand und den wehmüthig ergreifendsten Eindruck bewirkte.

Das Andenken an den früh Entschlafenen werden seine Lieder noch lange erhalten! Es folgt nun ein möglichst vollständiges

Verzeichniss von Curschmann's Gesangkomposizionen.

Op. 1. 6 Gedichte von Uhland, Heine u. s. w. in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 2. 5 Gedichte von Goethe, Schiller, Tieck u. s. w., ebendaselbst.
- 3. 6 Gesänge von Chamisso u. s. w., ebendaselbst.
- 4. Viertes Liederheft. 6 Gedichte von Goethe, Schiller, Uhland, Tieck u. s. w., bei Trautwein u. Comp.
- 5. Fünftes Liederheft. 5 Lieder (hierunter „Die stillen Wand'rer" von Fr. Förster), ebendaselbst.
- 6. Romeo. Scena ed Aria, ebendaselbst.
- 7. Due Canoni per tre voci, ebend.
- 8. Quattro Canzonette, bei Westphal.
- 9. Sechstes Liederheft. 5 Gesänge, bei Trautwein u. Comp.
- 10. Ditirambo a tre voci di Tenore, ebend.
- 11. Siebentes Liederheft. 6 Gesänge (darunter „Der kleine Hans"), in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 12. Abdul und Erinieh. Komische Oper in einem Akt. Klavier-Auszug. Ouverture und 16 Gesänge, ebend.
- 13. Achtes Liederheft. 6 Lieder, ebend.
- 14. Neuntes Liederheft. 6 Lieder. „Der kleine Wanderer," Romanze von C. Seidel, bei Trautwein u. Comp.
  4 Gesänge für eine Singstimme, ebend.
- 15. Zehntes Liederheft. 4 Lieder. „An Rose" u. s. w., ebend.
- 16. Canzonette und 3 Lieder, in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 17. „Der Wald," Duo für Sopran und Tenor, ebend.
- 18. Eilftes Heft der Gesänge. 5 Lieder (hierunter: „Der Waldvöglein Sang"), bei Trautwein u. Comp.
  Weihnachtslied von H. Heine für 8 Stimmen, ebend.
- 19. 5 geistliche Lieder für eine Singstimme, ebend.
- 20. Canzonette und 2 Lieder, bei Schlesinger.
- 21. (Unbekannt.)
- 22. „Blumengruss" für 3 Soprane, bei Schlesinger.
- 23. Zwölftes Liederheft. 5 Lieder, bei Trautwein u. Comp.
- 24. 25. 26. (Unbekannt.)
- 27. „Weihnachten." Lied, bei Schlesinger.
  Canzonetta: „Già la notte s'avvicina" etc., ebend.
- 28. (Unter der Presse im Verlage von Schlesinger) „Die Perle auf Lindahaide." Drei Romanzen, bei den Vermählungsfeierlichkeiten des Kronprinzen von Dänemark und der Herzogin von Meklenburg-Strelitz, am 15. Juni 1841 ausgeführt. — Curschmann's Schwanengesang!

J. P. S.

Erich Heinrich Verkenius

wurde am 4. April 1776 zu Köln geboren. Sein Vater war Joh. Wilh., Prokurator am kurkölnischen geistlichen und weltlichen Hochgericht. Nach erhaltenem Jugendunterricht betrat er im eilften Lebensjahre die unterste Klasse des Laurenzianer-Gymnasiums und beendete in dieser Anstalt den damals üblichen siebenjährigen Lehrkursus mit den besten Zeugnissen des Fleisses und Betragens. Früh schon war bei ihm der Sinn für die Tonkunst rege geworden; sein erster Lehrmeister war der dortige vor Kurzem verstorbene Jubilar *B. J. Mäurer*, ein im Rheinlande damals beliebter Liederkomponist, welcher den neunjährigen Knaben als Violinspieler beim Gottesdienst mitzuwirken veranlasste. 1795 ging er auf die Universität in Würzburg, um Jura zu studiren, wobei er die allgemeinen Wissenschaften nicht vernachlässigte. Unter Anderm nahm er auch bei dem dortigen berühmten Hofmusiker *Meissner* Unterricht auf der Klarinette. Das Jahr darauf wandte er sich nach Erlangen, weil Würzburg von den Franzosen bedroht wurde. 1798 nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, erhielt er bald das Vertrauen seiner Mitbürger, die ihm mancherlei Stellen übertrugen, bis er 1810 Tribunalrichter und 1811 Instrukzionsrichter wurde bis zum 1. Aug. 1820. Dabei immer thätig für Musik, die ihm das Leben verschönte, wurde er 1812 eifriger Mitbegründer der „musikalischen Gesellschaft," die er bis zuletzt besuchte. Eben so scheute er in Gemeinschaft mit Andern kein Opfer für die Begründung und Erhaltung der unter der Fremdherrschaft eingegangenen Domkapelle, für welche er eigenhändig schwer zugängliche und seltene Musikalien abschrieb. Da auch zu jener Zeit alle übrigen Musikstiftungen der Stadt aufgehoben, ihre Fonds eingezogen und zu Staatszwecken verwendet worden waren, so bot der kunsteifrige Mann Alles auf im Vereine mit andern Freunden der Tonkunst, diese vom gänzlichen Untergange zu retten. So entstanden die Winter- oder sogenannten Familien-Konzerte, deren Ertrag theils zur Unterstützung der bedrängten Mitglieder des Orchesters, theils zum Besten der Dommusik diente. Nicht minder wird sein Name unter den Gründern und Förderern der grossen niederrheinischen Musikfeste (1821) genannt. Seine Musikaliensammlung ist eine der gediegensten und reichhaltigsten, wie sie sich selten bei einem Dilettanten vorfinden mag; eine Auswahl der vorzüglichsten theoretischen und geschichtlichen Werke über Tonkunst ist gleichfalls nicht unbedeutend. Sein eigenhändiger Katalog weist nach, dass sich in seiner Bibliothek 877 Partituren befinden, meist mit eigenhändig geschriebenen Chor- und Orchesterstimmen. Seine tiefe Kenntniss der älteren und neueren Tonkunst bewies er unter Anderm durch mancherlei Aufsätze im Beiblatte der Kölnischen Zeitung. Man wählte ihn zum Intendanten der Dommusik, um welche er sich die grössten Verdienste, und zwar unentgeltlich erwarb. Ernst und streng in seinem Urtheil, nur sparsam und vorsichtig Beifall spendend, mehr der älteren und namentlich der ernsten Musik zugewandt, wusste er doch jüngere Talente zu heben und auszuzeichnen, so wie er die neuen heiteren Erzeugnisse der Tonkunst zu würdigen verstand. Eine solche Parteilosigkeit konnte einem Manne kaum abgehen, der mit den meisten berühmten Komponisten der Zeit im Briefwechsel stand und mit mehreren derselben befreundet war, wie mit B. Romberg, Fr. Schneider und Mendelssohn-Bartholdy. — Bei aller Vorliebe für die Tonkunst und bei allen Mühen für Förderung derselben in seiner Vaterstadt, hielt er doch stets seine Pflichten als Bürger und Beamter für die Hauptaufgabe seines Lebens, welche er höchst gewissenhaft zu erfüllen sich bestrebte. Dies wurde auch vielfach auf das Ehrenvollste anerkannt. 1820 wurde er zum Rath und Kammerpräsidenten beim köln. königlichen Landgerichte ernannt u. s. f. — Seine letzten Lebensjahre waren durch ein hartnäckiges Ge-

sichtsübel getrübt, zu welchem sich später Unterleibsleiden gesellten und ihn oft auf längere Zeit an das Krankenzimmer fesselten. Nichts aber war im Stande, seine geistige Thätigkeit zu hemmen oder seine Theilnahme an irgend etwas zu mindern, was zunächst die besonders von ihm bevorzugte Kunst betraf. Einen Beleg dafür liefert sein Vermächtniss für den kölnischen Quartett-Musikverein (jetzt Hartmann, Derckum, Weber und B. Breuer), das er demselben durch eigenhändige Zuschrift wenige Wochen vor seinem Tode verehrte, womit er wohl zugleich seinen Wunsch des Fortbestehens dieses Vereins andeuten wollte. Er starb ruhig und mit vollem Bewusstsein am 28. August 1841, eine trauernde Gattin, Tochter und Schwiegersohn hinterlassend. Sein Begräbniss am 31. August war auf des Verewigten Verordnung ganz einfach. Am 1. September feierte das Domkapitel für ihn einen solennen Trauergottesdienst, wobei Mozart's Requiem aufgeführt wurde. (Nach der Kölnischen Zeitung vom 19. September d. J.)

Nachrichten.

Halberstadt. Wenn über den Musikzustand unserer Stadt in öffentlichen Blättern und besonders in Ihrer sehr geschätzten musikalischen Zeitschrift fast nie Berichte erstattet wurden, höchstens über die hier gefeierten Musikfeste, so finde ich mich um so freudiger durch die am 1. September hier statt gefundene Aufführung des Oratoriums die Schöpfung von J. Haydn veranlasst, Ihnen, mein hochgeehrtester Herr Redakteur, eine Mittheilung zu machen, weil aus ihr zum Theil hervorgeht, wie weit der Kunstsinn hier ausgebildet ist. Seit einem Monat übte der hiesige Singverein unter Leitung seines Musikdirektors, des Domorganisten *Baake*, in Verbindung mit der hiesigen Liedertafel, deren musikalische Leitung der Kantor *Hauer* führt, das genannte Oratorium ein. Der Domchor, welcher aus Domgymnasiasten und den Zöglingen des hiesigen königl. Schullehrerseminars besteht, denen durch besondere Verwendung des Seminardirektors Dr. *Steinberg* von der königl. Regierung die Mitwirkung zu diesem Konzerte erlaubt war, wurde von seinem eifrigen Lehrer dem Musikdirektor *Geiss* instruirt. In den letzten Tagen vor der Aufführung vereinigte sich auch dieser zu gemeinschaftlichen Proben mit dem Singverein und der Liedertafel in dem neuerbauten schönen Saale des Hôtel de Prusse, in welchem die Chöre eine so herrliche Wirkung hervorbrachten, dass auch ausserhalb des Saales viele Vorübergehende, unter welchen sich auch zufällig Referent befand, davon ergriffen wurden und lauschend zuhörten. Durch die vereinigten sämmtlichen musikalischen Kräfte unserer Stadt war nun das Personal der Mitwirkenden bei der Aufführung mehr als 300 Personen stark. Das hiesige Orchester aus dem Musikcorps des königl. 7. Kürassierregiments und dem Stadtmusikcorps bestehend, war durch ausgezeichnete Mitglieder der benachbarten herzogl. Bernburgschen Hofkapelle verstärkt, welche zu dem Gelingen der schönen Aufführung ganz besonders mitwirkten. Wir erblickten die Gebrüder *Fischer*, welche zu den besten Schülern Spohrs gehören, den tüchtigen Violinisten *Hünerbein*, den ausgezeichneten Flötisten *Bossi*, den trefflichen Violoncellisten *Klotsch* und mehrere andere Künstler, welche sämmtlich ihre Instrumente meisterhaft behandelten. Die Solopartieen wurden nicht minder als die Chöre zur grössten Zufriedenheit der Anwesenden vorgetragen. Die Partie der Eva, so wie des Raphael und Adam waren durch vorzügliche Mitglieder des hiesigen Singvereins besetzt, die des Uriel hatte ein in Berlin trefflich ausgebildeter Sänger Herr Regierungsadvokat *S.* aus Bernburg, so wie die des Gabriel Fräul. *v. R.* aus Aschersleben, welche vielen berühmten Künstlerinnen gleich zu stellen ist und die unter Ries' Leitung in mehreren rheinländischen Musikfesten mitgewirkt haben soll, gütigst übernommen. Die Begleitung der Rezitative auf dem Pianoforte war dem vorzüglichen Pianofortespieler Herrn Obergerichtsassessor *B.* anvertraut. Das Ganze leitete mit Energie und Sicherheit der um das hiesige Musikwesen so sehr verdiente tüchtige Musikdirektor *Baake*, und an der Spitze der Chöre stand unser ehrenwerther Veteran *Geiss* noch eben so feurig und kräftig mitwirkend als im Jahr 1812, in welchem die Schöpfung zum ersten Male aufgeführt wurde. Die in allen Theilen höchst gelungene Aufführung fand im hiesigen Schauspielhause statt. Alle Räume waren mehr als besetzt. Ist nun auch der löbliche Zweck, wozu die Aufführung veranstaltet war, gewiss erreicht, so würde dies doch in musikalischer Hinsicht noch weit mehr der Fall gewesen sein, hätten die Festveranstalter uns diesen seltenen Genuss in einer der hiesigen für Musikaufführungen geeigneten Kirchen bereitet. Möge man im nächsten Jahre, wo ein ähnliches Musikfest hier gefeiert werden soll, doch dazu eine Kirche wählen, um so uns ganz denselben grossartigen Eindruck, den die früheren hiesigen Musikfeste uns gewährten, zu erneuern.

Feuilleton.

Prag, den 28. September. Unser vaterländischer Tonsetzer Herr *W. H. Veit*, welcher schon zum Anfange dieses Monats hier eintraf, hat nun nach abgelaufener Probe- und Bedenkzeit die Aachener städtische Musikdirektorstelle definitiv *abgelehnt*. Alle Bedingungen, welche Herr Veit für seine Person stellte, wurden ihm bereitwillig und liberal zugestanden. Er verlangte aber (mit vollstem Rechte) eine Vervollständigung des mangelhaften Orchesters und die Sicherstellung der bessern Musiker. Diesen nothwendigen Forderungen zu genügen, scheinen die dortigen städtischen Umstände nicht zu erlauben, und Herr Veit, seinen persönlichen Vortheil aufgebend, hat eine Stelle abgelehnt, in welcher, nach seinen vollen Kräften und nach seinem Gewissen zu wirken, ihm nicht vergönnt war.

An die Stelle des entlassenen Theaterintendanten Grafen Leutrum in Stuttgart ist der bisherige Stallmeister des Königs von Würtemberg Herr *v. Taubenheim* ernannt worden, dem für die Finanzverwaltung der Kanzleirath *Bührlen* zur Seite steht. Man verspricht sich von der neuen Direkzion durchgreifende Reformen, deren jene Hofbühne zu bedürfen scheint.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Oktober. № 42. 1841.

Mannstein und Nehrlich.

Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit, vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erfordernisse, von denen die vollendete Ausbildung eines Sängers abhängig ist. Systematisch bearbeitet, durch anatomische Tafeln erklärt, nach eigenen Erfahrungen erweitert und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben von *C. G. Nehrlich*, Privatgelehrten und Lehrer des italienischen Kunstgesanges zu Leipzig. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1841.

Ueber dieses Werk, das einen so pomphaften Titel an der Stirn trägt, zu sprechen, wäre uns unerlässlich gewesen, wenn wir auch nicht von Herrn *Heinrich Ferd. Mannstein*, der den oben genannten Verfasser des Plagiats beschuldigt, besonders dazu aufgefordert worden wären. Bekanntlich schrieb Herr H. F. Mannstein „Das System der grossen Gesangschule des *Bernacchi von Bologna*" und „Die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst." Beide Werke erschienen in Dresden bei Arnold und sind in unsern Blättern 1835 S. 821 und 1839 S. 805 gebührend beurtheilt und empfohlen worden. Beide Werke liegen jetzt von Neuem vor uns, um sie mit der neuen Schrift des Herrn *Nehrlich* zu vergleichen. Unterdessen sandte uns Herr *Mannstein* eine Kritik des „eclatant plagiarischen" Buches ein, die 7½ Bogen Manuskript umfasst. Das ist uns freilich zu viel, und da wir vom Verfasser dieser Kritik zu Abkürzungen ermächtigt sind, diese auch seiner ausführlichen Auseinandersetzung keinen Nachtheil, vielmehr Vortheil bringen können, selbst für den Fall, dass er seine Beschuldigungen vollständig zum Druck befördern wollte, so wollen wir hier Mannstein's Gegenschrift in den Hauptpunkten Schritt für Schritt folgen und unsere durch Vergleichung gewonnene Ueberzeugung dazu setzen.

In der Einleitung erzählt Herr Mannstein Folgendes: „1838 bat mich Herr *Nehrlich* um Unterricht in der Gesangkunst, was ihm bewilligt wurde;" M. fand aber den Schüler nicht allein völlig ungebildet, sondern auch ohne allen Beruf zur Gesangkunst, weshalb er ihn nach fruchtlosen Versuchen entliess. „Kurz darauf trat Herr N. als Lehrer des italienisches Gesanges in Leipzig auf, und sagt uns nun in seinem Buche, dass er sich durch zwanzigjähriges Studium dazu gebildet habe." (Davon wissen wir selbst freilich nichts; es ist aber unsere Pflicht, die Sache kurz anzuführen.) — Ueber die Abschreiberei des Herrn N. erklärt sich Herr M. der Sache nach so: Versteht man unter Abschreiben das rein mechanische Nachmalen der Buchstaben ohne alle Veränderung, so ist Herr N. kein Abschreiber, denn er hat M.'s Styl holpericht und schülerhaft gemacht, Folge und Ueberschrift der Kapitel verändert und ein prahlerisches Raisonnement dazu gesetzt. „Alles Gute hat er aber aus meinem Buche und gar nichts Eigenes von Werth hinzugethan, blos Thörichtes, indem er sein Abschreiben und Veruntreuen unkenntlich zu machen sucht, was ihm jedoch schlecht gelingt, ob er gleich den Muth hat, von *Geheimnissen* zu reden, die er nun schriftlich enthüllen will, nachdem sie schon vor Jahren der Welt bekannt gemacht worden sind."

Gleich das Motto Pacchierotti's: Mettete ben la voce etc. entlehnt Herr N. aus M.'s Gesangschule, wo es das Vorwort einleitet. Dann schreibt er aus derselben Gesangschule S. 9 und aus M.'s Praktik S. 9 und 10 „in seiner genialen Weise die *Klangerzeugungslehre*" der Sache nach S. 4 und 5 ab; „was er hinzuthut, ist (wirklich) leeres Wort." Desgleichen auf S. 5 vom *Tonanschlage* (bei M. a. O.), wozu M. sagt: Gut gebrüllt, Löwe! Leider vermischt hier der Nachsprecher Tonanschlag und Athemkraft. Darauf deklamirt Herr N. S. 5, 6 und 7 ohne allen Zusammenhang und gibt sich die Miene eines Literaten. (Aber weiss denn Herr M. nicht, dass jetzt das Deklamiren Mode ist und Wunder thut? Das thut Herr N. nicht allein, und der Glückliche findet seines Gleichen. Geräth auch Herr N. bei dieser Gelegenheit in die Falle, indem er S. 7 einen Ausspruch *Kant's* als wörtlich von dem Philosophen zitirt, den Herr M. S. 14 seiner Praktik blos dem Sinne nach anführte, so hat dies doch für die Industriösen wenig auf sich. Man weiss, dass es die Meisten nicht wissen, und dass Viele nur darüber lächeln, sobald sie nur nicht selbst benachtheiligt sind. — „Dabei vermeidet es Herr N. fast ängstlich, Mannstein's Namen zu nennen." Als ob man jetzt den nennete, von dem man das Meiste nimmt! Das ist ja Lebensklugheit! Die Sache wird aber noch hübscher.)

Herr M. hatte in seiner Praktik S. 37 blos als Vermuthung hingeworfen, dass die Stimmlagen des Bas-

ses, Tenors, Altes und Diskantes ebenfalls an das besprochene *Tetrachordsystem* der Menschenstimme erinnern, dass der Kehlkopf wie die Violinstimmung konstruirt sei und dass vielleicht die alten Musiker dabei vom Bau der Menschenstimme ausgingen. Diese Vermuthung gebraucht Herr N. zu einem „unerträglich hochmüthigen Raisonnement," in welchem er, natürlich ohne M.'s Namen zu nennen, *beweisen* will, dass die Stimmung aller Geigeninstrumente *durchaus* nach dem Vorbilde der Menschenstimme konstruirt sei, nämlich in Tetrachorden S. 9. Um die Nachsprecherei ganz zu würdigen, muss man S. 18 der Praktik M.'s noch damit vergleichen.

Herrn N.'s erstes Kapitel des ersten Buches mit der Ueberschrift: Was vermochten die in klassischer Schule gebildeten Sänger der Vorzeit, und welche Ansprüche darf man an die jetzige machen? nennt Herr M. spasshaft und anmaassend zugleich. Wer es lesen will, wird nicht leicht widersprechen. Auch hier zitirt Herr N. S. 13 nach M.'s kleinem Taschenbuche: Das königliche Hoftheater zu Dresden in künstlerischer und administrativer Hinsicht u. s. f. Leipzig, bei Otto Wigand. 1838 — und zwar mitsammt dem Gedächtnissfehler Mannstein's (!) in der Titelangabe eines italienischen Werkes, meint, M. habe daraus übersetzt, und schreibt ihm nun „getrost Alles fast wörtlich nach, sogar einen historischen Irrthum." Hier mögen einige Beispiele folgen. Herr M. schreibt:

S. 59 und 60 des angeführten Werkchens sage ich:

„Der Ritter *Ferri*, Sopransänger, der schon vor der Gründung der berühmten Bolognesischen Gesangschule durch *Bernacchi* lebte, hatte den Ruhm eines der grössten Sänger seiner Zeit. Im pathetischen Gesange erschütterte er die Seele bis in ihre innersten Tiefen; im reichverzierten Rondo, wenn er die kolossale Ausbildung seiner Stimmorgane, seinen erhabenen Geschmack und die Kühnheit seiner Fantasie glänzen liess, riss er zur Anbetung hin, und im Komischen erregte jeder Ton aus seinem Munde eine göttliche Heiterkeit. So gebot er über Thränen und Wonnelächeln der Menschen mit souveräner Macht. Mit einem Athem lief er, mit aneinanderhangenden Trillern zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatische Stufen, auch ohne Begleitung eines Instruments, mit der grössten Genauigkeit. Er muss um das Jahr 1710 gestorben sein."

Und in meiner Praktik S. 8 und 9 sage ich:

„Unsere allerbesten Sänger sind kaum im Stande, eine kleine dürftige Kadenz in einem Athem zu vollenden, während *Mancini* in seinen berühmten (Pensieri e) Riflessioni poetiche sul canto figurato vom Ritter Balthasar Ferri Folgendes sagt: Mit einem einzigen Athem lief er, mit aneinanderhangenden Trillern, zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatische Stufen, auch ohne Begleitung eines Instrumentes, mit der grössten Genauigkeit. — Um diese ungeheure Passage zu vollenden, muss Ferri mindestens 50 Sekunden gebraucht haben. — Dieser Heros des Gesanges lebte noch im Jahre 1700, wie Gerber in seinem Lexikon der Musiker erzählt. Schon 1692 war er in der Blüthe seines Ruhmes. Die ersten Souveraine Europa's wetteiferten um seinen Besitz."

Nun Herr *Nehrlich* S. 14:

„Der Ritter Balthasar Ferri (Sopransänger) durchlief in einem einzigen Athem und zwar mit an einanderhängenden Trillern auf- und absteigend alle Töne zweier vollen Oktaven und traf auch ohne Begleitung eines Instrumentes mit der grössten Genauigkeit dabei alle chromatischen Stufen *). Diese ungeheure Passage verlangte, um den eingesogenen Athem zu halten (sic!) und regelmässig zu vertheilen (?), mindestens 50 Sekunden Zeit. Man erzählt von ihm, dass er im pathetischen Gesange die Seele in ihren innersten Tiefen erschütterte, so wie er durch die höchstmögliche Ausbildung seiner Stimmorgane, durch Kühnheit der Fantasie und seinen erhabenen Geschmack im reich verzierten Rondo zu Staunen und Andacht hinriss, und jeder Ton seines Mundes im komischen Styl eine göttliche Heiterkeit hervorrief, so dass er mit souveräner Macht über Thränen und Wonnelächeln der Menschen gebieten konnte. Er lebte, als einer der grössten Sänger seiner Zeit, schon vor der Gründung der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, war als Heros des Gesanges schon 1692 in der Blüthe seines Ruhmes, nach Gerber's Lexikon der Musiker noch 1700 am Leben und muss um das Jahr 1710 gestorben sein. Die mächtigsten Fürsten Europa's strebten ihn für sich zu gewinnen."

Die folgende Nachricht über *Farinelli* S. 15 und 16 der Schrift des Herrn N. nennt Herr M. auch ein glänzendes Geistesprodukt und verweist auf seine Gesangschule S. 13 und auf sein Taschenbuch S. 61 und 62, desgleichen auf seine Praktik S. 10, woraus Herr N. seine Geschichte über diesen Sängerritter zusammensetzt. „Das ist nun Alles grösstentheils sehr richtig abgeschrieben," setzt Herr M. dazu; „aber die Geschichte mit der Andacht des spanischen Hofes ist sehr unrichtig von mir (Herrn M.) erzählt, die aber schreibt Herr N. auch als richtig ab. Es ist dies eine Verwechselung mit einer Szene, die sich während des Halleluja im Händel'schen Messias zutrug, wo der schwache Georg von England auf die Knie fiel" u. s. w. u. s. w. Aehnlich verhält es sich mit dem verschieden zu kolorirenden *a* und *e*, worin die Catalani besonders glänzte. Man vergleiche M.'s Taschenbuch S. 86 und Nehrlich's Schrift S. 19.

„Und nun bedenke man, dass es sich bisher nur um Nebensachen handelte, dass Herr N. jetzt erst auf der 19. S. seines 326 S. langen Buches ist, dass er noch gar nicht an mein System gekommen ist, dessen Usurpazion er doch eigentlich beabsichtigt, da er ausdrücklich sagt, dass er zuerst dieses System veröffentliche." (!) — Von jetzt an durchaus nur das, was zu einer Vergleichung und allseitig gerechten Darstellung des Gegenstandes nothwendig ist. Nur Eins noch, was Herr M. nicht hat, wollen wir von der 19. S. des Herrn N. mittheilen; es heisst dort von Angelica Catalani: „Sie fand überall den höchsten Beifall, mit Ausnahme weniger Städte, und zwar solcher, die, um vor allen andern zu glänzen, in Betreff der Kunst sich gern ein geltendes Urtheil über ganz Europa anmaassen möchten, und sich dadurch gleichsam berufen fühlen, den Künstlern den Stempel der Würdigung aufzudrücken. Wie es nun aber gewöhnlich geschieht, dass Leute, die nur immer die Fehler Anderer mäkeln, darüber die Zeit und den guten Willen für ihre eigene Ausbildung verlieren, so auch hier; denn da diese Städte nicht die Mittel hatten, für immer gute Sänger anzustellen, standen sie selbst auf einer so niedrigen Stufe des Geschmacks, dass sie die Vorzüge dieser Sängerin mit offenen Ohren nicht

*) Dazu setzt Herr Mannstein die Anmerkung: „Hier hätte Herr N. getrost wörtlich abschreiben können, denn diese Stelle hat schon Gerber aus dem Mancini wörtlich übersetzt, wie ich sie a. a. O. gegeben habe. Aber er, der das Publikum unwissend schilt, ist selbst so unwissend, dass er bei historischen Angaben ohne alle Kenntniss der Quellen verfahren muss."

hören konnten.“ — Man sieht, Herr N. kann auch sticheln. — Herr *Mannstein* dagegen behauptet: „Was Herr N. aus eigenem Kopfe darzubringen vermag, davon liefert er S. 34 — 35 einen glänzenden Beweis. Was in einige verständige Worte zu fassen ist, bringt er auf 11 sinnverwirrende Seiten. S. meine Gesangschule S. 5 und 6.“ —

Hier beginnt nämlich das zweite Kapitel: *Welches ist die passendste Zeit für Erlernung des Gesanges?* Der Unterzeichnete findet dieses Kapitel an sich wichtig genug; Herr N. kann also, nachdem so viele Gesangschulen in's Leben getreten sind, unmöglich der Erste sein, der es berührt. Man findet darüber vieles Gute z. B. in den „Briefen an Natalie über Gesang u. f. von *Nina d'Aubigny* von *Engelbrunner* (2. Aufl., bei Leop. Voss in Leipzig, 1824); Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Von *Aug. Ferd. Häser*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, S. 26 und 27, ferner von der Mutazion. S. 102 u. s. w.; Ueber Gesang und Gesangunterricht. Von Dr. *E. Fischer*. Berlin, bei L. Oehmigke. 1831. S. 18 u. dergl. Gegen diese beiden letztgenannten Schriften ist das hier Gesagte allerdings breit; allein sinnverwirrend finden wir es nicht, den Hauptsachen nach auch richtig und für nicht wenige Leser sogar nützlich und unterhaltend. Von der Zeit des Anfanges sagt M. in seiner Gesangschule nichts, weil er nicht vom Schulgesange der Kinder, sondern vom Kunstgesange handelt; er lehrt daher an der angeführten Stelle nur, was bei der Mutazion zu beachten ist, worin schlechthin Alle, die nichts Falsches sagen wollen, übereinstimmen müssen, also auch Herr N.

S. 35 — 38 des Herrn N. sind richtig in beschriebener Weise aus M.'s Praktik Kapitel 1 und 2 genommen. „S. 39 — 53 ist nichts als eine Kompilazion aus *Liscovius*, *Benati*, *Müller*, *Bisozzi* u. A. Nicht ein einziger selbständiger Gedanke, als der: Ob der Kehldeckel zum *Verstummen* eines Tones vielleicht als Dämpfer dient, ist bis jetzt noch nicht ermittelt. Allein dieser ist wieder abgeschrieben aus meiner Gesangschule. S. 2“ (Wahr).

S. 54 — 57. Vom Athemholen. „Herr N. hat hier das eigene Unglück, ganz gegen seinen Willen (?) meine Ansichten über *physisches* und *ästhetisches* Athmen — s. Praktik S. 34 — zu billigen (daran hat er wohlgethan) und konfus wiederzugeben (mehr etwas geschwätzig). Dieser Abschnitt ist zugleich ein Beweis von der Fertigkeit, mit welcher der höchst ehrenwerthe Verfasser etwas Vorhandenes breit zu treten und in sein Eigenthum zu verwandeln weiss. S. Gesangschule S. 2 und 3.“ (Wenn aber das nicht wäre, wo sollten denn da so viele neue Bücher herkommen? Das ist etwas so Gewöhnliches, dass der scharfen Rügen kein Ende würde. Ist das Buchmachen einmal eine bürgerliche Nahrung geworden und eine Spekulazion bald der Verleger, bald eines und des andern Schriftstellers, so ist das gar nicht anders möglich, und muss öfter vorkommen als es selbst denen lieb sein kann, die mit dazu verhelfen. Jeder sucht es den Leuten so mundgerecht und augenfällig zu machen, als er es nur zu ersinnen vermag, und nimmt alle Hilfsmittel in Beschlag, die ihm zugänglich sind, vor allen die ihn am Wenigsten kosten. Die Art, wie Herr N. schon Dagewesenes benutzt hat, ist noch lange nicht die wohlfeilste; es sind noch ganz andere Fälle vorhanden. Wir geben dies nicht als ein rechtgiltiges Erkenntniss über die Sache, sondern als eine Erklärung, wie solche Dinge unter den vorwaltenden Umständen kommen müssen. Unser unumwundenes Urtheil über das Buch folgt am Schlusse der Besprechung. Herr M. fährt fort:) „S. 57 — 66 ist in folgender Ordnung aus meinen Werken abgeschrieben:

„S. 58 (des Herrn N.): „Die weiblichen Stimmen — im Stande ist“ aus meiner Praktik S. 5 (nämlich von den Worten an: „Um nun die Gefahr“ — „leiten müssen.“ Das ist aber nicht im Geringsten wörtlich, sondern nur dem Hauptsinne nach geschehen, so dass es Niemand als ein völlig Eingeweiheter merken wird. Ob dies bei einer schon gut besprochenen Sache anders möglich ist, wenn man die Wahrheit nicht umgehen will, blos um etwas Anderes, als das Dagewesene zu sagen, wäre doch wohl die Frage). S. 58 und 59 (des Herrn N.): „Der Bass — in spätere Jahre“ (ist abgeschrieben) aus meiner Gesangschule S. 4 (nach den Worten): „Der Bass — mit ē,“ und aus der Praktik S. 20: „Ist die — hat“ (hier ist das Abschreiben weit sichtbarer). „S. 60 und 61 (N.'s): „Es wird also doch endlich — Falsettregister nennen“ aus meiner Gesangschule S. 17 und Praktik S. 18 und 19 (im Satze: „Die untrügliche Erfahrung — Kraftlosigkeit.“ Allein Herr N. hat sich doch wenigstens die Mühe gegeben, nicht ungeschickt zusammenzutragen! Diese Mühe geben sich Andere jetzt nicht einmal). „Und dieses Abschreiben des von *mir zuerst* aufgestellten Tetrachordsystems der Menschenstimme nennt N. immer und immer wieder: „mit seinen Geheimnissen hervortreten“ (in dieser Stelle spricht N. nur vom Geheimnisse, welches die alten Meister bewahrten, was sich dem durch die Erfahrung alter Meister gebildeten Lehrer unserer Tage als Wahrheit in der Natur einer jeden unverdorbenen Stimme deutlich darstellt). „S. 63 und 64 (N.'s): „Es gibt — zu sein“ (ist wirklich genommen) aus S. 19 der Praktik, namentlich aus der Anmerkung. — (Wir müssen aber nun beide Herren einander gegenüberstellen, wobei wir unsere kurzen Bemerkungen, jede einzelne Angabe selbst vergleichend, einfügen und die schärfsten Gegensprüche des Herrn Mannstein ausheben wollen. Also

N. S. 67 (dem Inhalte nach) aus M.'s Praktik S. 21 und 22;
— - 68 (fast den Worten nach) aus M.'s Praktik S. 18 und 19;
— - 68 (der Sache nach völlig) aus M.'s Praktik S. 21;
— - 69 u. 70 (für Viele nicht auffallend) aus M.'s Praktik a. d. oben genannten Orten;
— - 70 — 78 (in den Hauptsachen viel auffallender) aus M.'s Praktik S. 18 — 22.

Zu diesem ganzen Kapitel über die Register der Menschenstimme macht Herr M. folgende Bemerkung: „Man möchte hier mit Friedrich dem Grossen an den Rand schreiben: Er registrirt dem Teufel ein Bein weg!

Herr N. ist nämlich über mein Tetrachordsystem ganz wirblig geworden, und will nun alle Stimmen ohne Ausnahme tetrachordisiren. Er ruft die Regierungen gegen den Mord durch schlechten Gesangunterricht (S. 29) zu Hilfe; wenn er aber seine Ansichten nicht anders reguliren will, so würde er nach kurzer Zeit mit Faust ausrufen können: Wir haben in diesen Bergen weit schlimmer als die Pest getobt!" (Das ist freilich leidenschaftlich stark! Die folgende Bemerkung M.'s müssen wir ganz seiner näheren Bekanntschaft mit Herrn N., welchen wir nur einige Male gesehen und gesprochen haben, überlassen. Es heisst:) „Possierlich ist es, Herrn N. unaufhörlich von der Pisaroni, Rubini, Tamburini, Catalani, Raff u. A. reden zu hören, wenn man weiss, dass er in seinem Leben nicht über sein Vaterstädtchen *Ruland* bei Königsbrück, und nicht über Halle an der Saale hinausgekommen, dabei aber noch nicht über 40 Jahre alt ist, wie er selbst erzählt." (Jeder hat seine eigene Weise, seinen Feind zu begrüssen. Geben wir lieber pflichtgemäss die Nachweisungen über Herrn N.'s 8. Kapitel: *Einweisung der Stimmen in ihre Stimmgattung* — und Kapitel 9: *Entstehung und Wesen des Tones:*)

N. S. 79 — 88 (nur in den Hauptsachen und für Viele unkenntlich) nach M.'s Praktik S. 2—8.

— - 88 — 105 (allerdings frei nachgebildet) nach M.'s Ges. Sch. S. 6—16; Praktik S. 11—18.

Dazu bemerkt Herr M.: „Nach dem bisher Mitgetheilten wird es wohl Niemand Wunder nehmen, dass mir Herr N. hier meine Tonbildungslehre, gerade das Karakteristische meines Systems, das auch zu den Gegenständen gehört, *die ausser mir noch kein Schriftsteller darzustellen versuchte*, entwendet. (Nicht doch! das ist ja Niemand im Stande! Was Herr M. der Welt wahrhaft *zuerst* mittheilte, kann ein zweiter nur zum zweiten Male mittheilen. Dennoch macht er es ganz recht, dass er sich lebhaft rührt, denn viele Leser sind vergesslich und die Zweiten wollen gern die Ersten sein. Deshalb werden auch in der Regel die Ersten mit allem Fleiss nicht genannt. So umgeht denn auch Herr N. Mannstein's Namen wirklich überall, mit Ausnahme der S. 316 —, also erst gegen das Ende des Buches —, so dass wir nicht nöthig finden, die angegebenen Beispiele aufzuzählen. Ferner brauchen wir die weitschichtige Beschreibung dessen nicht, was Herr N. S. 94 eine Definizion des Gesangtones nennt; sie ist keine. Auch wollen wir kein zu grosses Gewicht darauf legen, dass Herr N. noch zu den drei fehlerhaften Tonerzeugungen: Kehl-, Nasen- und Zahnton, die Herr M. als völlig ausreichend neben dem *guten* Ton angibt, den *Gaumton* setzt, den Herr M. nur als eine von den vielen falschen Unterabtheilungen jener drei ansieht. Kurz, alle Tonanschlagepunkte taugen nichts, die nicht das geben, was den guten Ton erzeugt. Wir fahren fort, neben einander zu stellen:)

N. S. 105 — 107 (treulich nachgebildet) M.'s Praktik S. 11 — 12 und 14.

— - 108 — 112 (fleissig zusammengelesen aus) M.'s Gesangschule S. 6 — 7 und 37, auch Anm. 45; Praktik S. 5 — 7.

N. S. 113 — 116 (mit Rücksicht auf M.'s Gesangschule S. 14 — 16, Praktik S. 15.

(In diesem zweiten Kapitel des praktischen Theiles wagt es nun Herr N. einmal gegen Herrn M.'s Mundstellunglehre eine beschränkende Meinung laut werden zu lassen. Man höre Herrn M.:)

„S. 113 — 114 zeigt Herr N. seine grosse Unwissenheit und Unerfahrenheit auf eine exorbitante Weise in folgenden Worten: „In Betreff einer richtigen Mundstellung hat man eine Menge Regeln aufgestellt, unter denen es sogar viele gibt, gegen die ein gebildeter Schüler, der nur einigen Schönheitssinn besitzt, nie verstossen wird. Wie z. B. folgende: Man solle die Unterkiefer und die Lippen nicht nach der rechten oder linken Seite hinschieben, wodurch eine schiefe oder gequetschte Mundstellung entstände; auch dürften die Lippen nicht in eine runde kreisförmige Lage gebracht, sondern müssten natürlich und völlig ungezwungen geöffnet werden. Ferner: Die Zähne dürften nicht ganz von den Lippen entblöst werden, weil dadurch der Ton gläsern und schillernd (soll heissen *schrillend*) würde. Gegen diese und derartige Regeln fehlt Niemand, der Bildung, richtigen Bau des Gesichts und Beruf zur Kunst hat." (Dagegen Herr M.:) „Wenn Herr N. nun vollends einmal meine Schriften vervollständigen (nicht doch, beschränken) will, wird er gar erquicklich. Gebildeter Schüler! Beruf zur Kunst! Jeder Schüler ist als Schüler im Gesange ungebildet" u. s. w. „Eben so weise spricht er über die von mir angegebene *Weite* der Mundstellung" (bei einem erwachsenen Menschen durchschnittlich auf anderthalb Zoll beim Vokal *a*, was M. zuerst angegeben zu haben bezeugt. Man sieht aber doch daraus, dass Herr N. nicht immer nachspricht und neben einer eigenen Zusammenstellung der Materien auch zuweilen seinen eigenen Glauben hat, wenn er gleich wieder in der Folge ähnliche Regeln, die sich namentlich auf Schönheit und Anstand beziehen, gelten lässt.)

N. S. 117 — 118 (völlig treu, mit einem guten Zusatze) nach M.'s Praktik S. 2 und 7.

— - 118 — 127 (nur zu treu, und doch mit einigen guten Zusätzen nach M.'s Gesangschule S. 65 — 67 und 17 — 18).

(Warum wir das Kapitel über die Aussprache der Vokale nur zu treu nachgebildet nannten, wird sich sogleich aus Herrn M.'s Anmerkung erklären, die wir um so weniger übergehen können, da sie zugleich noch einen für die Aussprache nicht unwichtigen Punkt berichtigt. Der Mann schreibt:)

„S. 123 und 124 sagt Herr N.: — Ein ungünstiger Vokal für den Gesang ist das *i*, weit mehr aber noch das *u*, weil es bei diesem sehr schwer ist, bei der Erzeugung seines Klanges im innern Munde den Tonstrahl an den richtigen Anschlagepunkt zu führen, da es mehr als alle andern Vokale im Hintermunde gebildet wird. Beim Studium dieses Vokals wird man am leichtesten den richtigen Klang und Anschlagepunkt für ihn finden, wenn man in einem langgehaltenen Tone zuerst das *o* singt und ohne Unterbrechung des Tones das *u* darauf folgen lässt, so

dass der Vokal *u* unmittelbar die Klangmasse, so wie den an den richtigen Anschlagepunkt geführten Tonstrahl des *o* von demselben aufnimmt. Verfährt man nicht auf diese Weise, so wird das *u* zu den übrigen Vokalen sich eben so wie die dünne, schmutzige Farbe zu dem vollstrahlenden Kolorit anderer Farben verhalten, d. h. es wird an Kraft und edlem Klange und Masse des Tons den übrigen Vokalen bedeutend nachstehen und so alles Verhältniss mit ihnen zertrümmern. — Der Vokal *i* ist beim Studium des Gesanges gleichfalls im Vordermunde zu bilden. Man leitet ihn auf ähnliche Weise, wie das *u* vom *o*, von dem Vokal *e* ab, wenn er richtiges Klang- und Tonverhältniss zu den übrigen erhalten soll. —

„Hierin zeigt sich Herr N. wieder als ein grosser Bolognesischer Meister, indem er auf Treu und Glauben hin wiedergibt, was ich S. 66 meiner Schule mit den Worten unklar und leicht zu Missverständnissen Anlass gebend ausgedrückt habe: „*I* und *u*, überhaupt für den Gesang etwas ungünstig, haben noch die Eigenheit, dass sie sehr zum Kehlton hinneigen. Um sie angenehm zu singen, muss man das *i* dem *e*, das *u* dem *o* in der Aussprache nähern. Dies geschieht hinlänglich, wenn man den richtigen Anschlagepunkt auch mit ihnen gewonnen hat, was Vielen grosse Schwierigkeit macht, da sie mehr als die übrigen Vokale im Hintermunde gebildet werden. Auf *i* und *u* grosse Verzierungen auszuführen, ist völlig unerlaubt.“ (Herr M. fährt fort:)

„Jedermann von Kopf (?) sieht das sogleich (nämlich das Unklare und leicht zu Missverständnissen Führende), und bei einer neuen Auflage meiner Gesangschule würde ich jene Stelle umarbeiten. Was kümmert das aber freilich einen Abschreiber!“ — (Aber Herr M. behauptet doch zu viel, wenn er ohne Weiteres sagt, Jedermann von Kopf sieht das *sogleich*. Er müsste ja selbst kein Mann von Kopf gewesen sein, als er dies in seiner Gesangschule schrieb! Hätte Herr M. das Unklare und Missliche dieser Angabe beim Durchlesen sogleich bemerkt, so würde er es zuverlässig auch sogleich verbessert haben. Uebrigens gibt die Vergleichung beider Stellen über die Art, wie Herr N. Herrn M. benutzt und daran Eigenes reiht, ein erwünschtes Licht. — Dass Herr N. die Doppellauter *ä ö* und *ü*, als rein einsylbig, lieber *Umlaute* nennt, ist gut.)

„Wer einen Begriff haben will, was N. aus eigenen Mitteln zu Stande bringt, der lese seine Abhandlung über die Konsonanten S. 127 — 132.“ (Unterschreiben wir auch nicht Alles, was Herr N. hier schreibt, so müssen wir doch zu bedenken geben, dass dergleichen Verhandlungen, wo sie auch vorkommen, sich weniger beschreiben, weniger auf dem Papier als im praktischen Unterrichte deutlich machen lassen. Herr M. fährt fort:)

„Nachdem er mir nun volle fünf Seiten seine Liebe entzogen hatte (doch nicht ganz, auch nicht ohne Zusammenhang mit dem Folgenden), so wendet er sie mir wieder im vollen Maasse zu:“

N. S. 132 u. 133 nach M.'s Gesangschule S. 67; Taschenbuch S. 76.

N. S. 157 — 159 nach M.'s Gesangschule S. 10, 11 und 59; Praktik S. 51.

(Von den nicht angegebenen Seiten des fünften Kapitels, das vom Studium der Skala handelt, liefert Herr M. eine Beschreibung, die so ziemlich Alles erschöpft und so stark ausdrückt, dass wir wohl alles weiterhin noch Bemerkte ohne Nachtheil entbehren können. Hier ist sie:)

„S. 134 — 161 gibt Herr N. eine treffliche Anweisung, recht viel Manuskript zu machen, denn der ganze hier gegebene Schwall besteht aus nichts als Wiederholungen, Verhetzungen anderer Schriftsteller, Ausbrüchen roher Anmassung, schlechtem Raisonnement über sich ganz von selbst Verstehendes und schliesslich aus frechem Abschreiben.“ (Gott sei Dank, dass uns solche Vergleichungen und Ausbebungen nur sehr selten, und in diesem Grade noch gar nicht vorgekommen sind! Herr N. wiederholt in diesem Kapitel freilich; allein er findet es nöthig, wie Andere auch, die es Rekapituliren nennen. Herr N. hat den Fehler, besonders wenn er auf seine Lieblingsreden kommt, zu breit zu sein, allein er macht auch auf einen Meisterstyl keinen Anspruch; man vergleiche seine Vorrede. Verhetzung anderer Schriftsteller? Das ist zu stark! Herr N. kann wie jeder Andere für sich sagen: Alles geschieht nur um der Sache, nichts um der Person willen! — Anmaassung? Leider hat sich Herr N. angewöhnt, bedeutend aufzutragen, von seiner tiefen Erfahrung nicht zu wenig zu reden und vom Befolgen seiner Methode Ausserordentliches zu versprechen. Er glaubt, dergleichen hilft jetzt — und es hilft Vielen, die es etwas klüger thun. — Möchte er das ändern, im Allgemeinen. Was hingegen die Angaben selbst in diesem Kapitel betrifft, so sagt Herr M. doch nirgend: Falsch, Unwissend! u. s. w. Das ist kein übles Zeichen. Wir selbst haben uns mit der Kehlkopfuntersuchung nie eingelassen, haben demnach über Bänder, Ringe, Stimmritze u. s. f. gar kein Urtheil; nur über Gesang u. s. w., ob wir gleich nicht zu den italienischen Singlehrern gehören, wozu sich auch Herr N. rechnet. Wenn ihm noch vorgehalten wird, dass er über Dinge rede, die sich von selbst verstehen, so ist das sehr relativ. Es gibt Viele, die nicht von selbst verstehen, was Andern allerdings ganz unnütz ist. — Stellen wir also ohne Weiteres nur noch zusammen, worauf Herr M. als auf sein Eigenthum Anspruch macht:)

N. S. 161 — 166 nach M.'s Gesangschule S. 23 — 26; Praktik S. 21 — 27;
— - 167 — 174 nach M.'s Gesangschule S. 26 — 32; Praktik S. 28 — 34;
— - 174 — 181 nach M.'s Gesangschule S. 33 — 36; Praktik S. 34 — 45;
— - 182 — 187 nach M.'s Gesangschule S. 36 — 38; 44 — 46; Praktik S. 46 — 48; Taschenbuch S. 53;
— - 187 — 210 nach M.'s Gesangschule S. 36 — 59.

(Hier wird ihm Einiges gelassen, was ihm nicht beneidet wird.)

N. S. 210 — 216 (mit vielen Ausfällen) nach M.'s Gesangschule S. 60 und 61. —

N. S. 217 — 226 nach M.'s Gesangschule S. 2 und 33 — 36; Praktik S. 10 und 17, 18;

(Hier hebt der ästhetische Theil an.)

N. S. 226 — 232 nach M.'s Gesangschule S. 26 — 32; Praktik S. 28 — 34;

— - 232 — 236 nach M.'s Gesangschule S. 35 No. 7 und S. 52, 53; Praktik S. 40.

(Hier wird dem Herrn N. als sein Eigenthum das fuggire del tuono, in welchem er die *Unger* in der Oper Parisina als Muster angibt, und tremolare gelassen und Beides als hässlich oder nachtheilig verworfen. Wir glauben auch, dass dergleichen nicht zum Studium gehört, und weit gewisser zum Verderben als zur Verschönerung der *Stimmbildung* führen kann. Solche Dinge finden sich bei vorgerückten Sängern nur zu sehr von selbst und werden wohl auch als Deckmantel einer bereits abnehmenden Stimme gebraucht. Zuweilen jedoch sind sie karakteristisch schön.)

N. S. 236 — 241 nach M.'s Gesangschule S. 67 — 70;
— - 242 — 252 — — — - 60 — 64;
— - 253 — 257 — — Praktik - 48 — 52;
— - 258 — 265 — — Gesangschule - 70 u. 71;
— - 265 — 271 — — — - 70 und 71;
Anmerkung S. 54.

Herr M. fährt fort: „Hier könnte ich meine Arbeit schliessen und die Beantwortung der Eingangs gestellten Frage getrost der Kritik überlassen; um jedoch die zweite Tendenz, zu zeigen, was Herr N. aus eigenen Mitteln leistet, nicht zu vernachlässigen, will ich sein Buch bis an's Ende verfolgen." (Auf alles Folgende macht also Herr M. keinen Anspruch und gibt es Herrn N. als unbestrittenes Eigenthum gern hin. Ob Andere das auch thun werden, wenn sie, wie Herr M., mehr auf die Gegenstände und deren wesentlichen Inhalt, als auf Wortverbindung und Redensarten sehen, ist kaum zu denken, da alle die folgenden Kapitel in der That schon mehrfach besprochen worden sind. Wir werden uns am besten davon überzeugen, wenn wir die Ueberschriften von S. 271 an aus N.'s fünftem oder diätetischem Theile der Gesangkunst der Reihe nach aufzählen:

N. Kap. 3: Ueber verschiedene Fehler und Krankheiten der Stimme. S. 271.
— — 4: Einige Anzeichen der herannahenden Mutazion. S. 276.
— Sechster oder allgemeiner Theil der Gesangkunst. Kap. 1: Von der Musik (!). S. 281.
— Kap. 2: Vom Gesange, als der dem Menschen eigenthümlichen Musik (!). S. 285.
— — 3: Ueber Gesangmethode. S. 288. (Hier wird das Konversazionslexikon beleuchtet.)
— — 4: Vom Chor- und Sologesange. S. 297.
— — 5: Anforderungen, die man an einen Gesanglehrer stellen muss. S. 301.
— — 6: Wie muss ein Schüler beschaffen sein? S. 309.
— — 7: Der Künstler, wie er sein soll und wie er gewöhnlich ist. S. 312.
— — 8: Allmäliger Verfall und jetziger Stand der Kunst, besonders der Gesangkunst. S. 316.
— — 9: Hindernisse der Kunst. S. 320 — 326 (Ende).

Dass mehrere dieser Kapitel ganz unnöthig heissen müssen, weil die Hauptsachen derselben schon in früheren Verhandlungen von Herrn N. selbst angegeben worden sind; dass andere an ganz falscher Stelle, viel zu spät stehen; dass viel Geschwätziges und Halbes, leider auch manches Anmaassliche nicht zu selten darin vorkommt, kann Niemand in Abrede stellen, der nur mit einiger Aufmerksamkeit das Buch betrachtete. Vergleicht man aber die Schriften beider Männer wirklich mit einander, was wir redlich gethan haben, so springt es in die Augen, wie ausserordentlich viel Herr N. seinem Vorgänger Herrn M. verdankt, welche Menge, und gerade das Vorzüglichste, aus M.'s Werken, dem Wesentlichen nach, genommen worden ist. Dafür umgeht nun Herr N. recht geflissentlich M.'s Namen. — Dieses ungerechte Verfahren des neu schriftstellernden Gesanglehrers gegen einen verdient älteren kann den letzten freilich nur empören. So hat denn Herr N. seiner falschen Kriegslist es zuzuschreiben, dass M. gewappnet gegen ihn zu Felde zieht und zu seiner Darstellung der jetzt obwaltenden Hindernisse der Kunst, die N. in Blindheit der Lehrer, Oberflächlichkeit der Schüler, Habsucht der Direktoren von Kunstanstalten, Taschenspielereien der Komponisten u. s. w. setzt, noch hinzufügt: „Unsere Meinung hierüber ist, dass dieses Register für vollständig gelten dürfte, wenn nicht das Treiben unwissender und dünkelhafter Plagiatoren darin fehlte." — Hätte Herr N. offen gehandelt und seines Vorgängers Namen genannt, so hätte er ein Recht, über Gegenstände nach seiner Weise zu sprechen, die, als der Welt übergebene, mit Erläuterungen, Vermehrungen, Verkürzungen u. s. w., wie sie nützlich schienen, eben so gut wieder besprochen werden dürfen, als andere schon bekannte, nur auf besondere Weise neu erörterte Lehren, z. B. in Pianoforteschulen, Harmonielehren u. s. w. Wenn er aber von Geheimnissen redet, wo keine Geheimnisse mehr sind, so muss sein Unternehmen einen Anstrich gewinnen, der ihm nicht vortheilhaft sein kann, um so weniger, je mehr Mühe er sich gibt, den Namen des Mannes zu umgehen, welcher das Wesen der Bolognesischen Gesangschule zuerst in öffentlichen Schriften auseinandersetzte. — Wenn hingegen Herr *Mannstein*, dessen Vorgang gerade dadurch nur noch in helleres Licht gesetzt wird, bedenken wollte, dass es gewisse äussere Lebenszustände gibt, die das innere Auge der Menschen nur zu leicht verdunkeln, so wird sich seine Entrüstung mässigen, und er wird mit uns vielmehr einen Mann bedauern, der, keineswegs ohne Kopf und Gewandtheit, einen falschen Weg für den vortheilhafteren ansah; er wird sich damit trösten, dass doch auch sehr viel Gutes und Richtiges, was er in der Gesangswelt zuerst verbreitete, durch N.'s Buch wieder unter die Leute gebracht worden ist. Denn Gutes enthält es und muss es enthalten, wenn anders Herrn M.'s Lehre selbst gut ist, wofür sie anerkannt wurde. Sagt Herr M. doch selbst, „dass eigentlich zwei reichliche Drittheile des Nehrlichschen Buches aus Plagiat bestehen," doch so, dass Herr N. Vieles in eine andere Form brachte, was ohne alles Eingehen in die Sache, ohne

alles Bedenken derselben auch nicht ermöglicht werden kann. — Es gehört nicht viel dazu, einen Mann, der gefehlt hat, vollends zu vernichten, da es den Glücklichen selbst an Unschuldigen oft genug gelungen ist; edler ist es aber, den Fehlenden zwar zu strafen, doch auch wieder zu heben, ihn auf seine Kraft und auf den guten Weg aufmerksam zu machen, den er betreten kann zu seinem und Anderer Vortheil, sobald er will; was ich für meine Person Herrn N., mehr auf sein Gutes als auf seinen Fehler blickend, gern zutraue und wünsche; bin auch überzeugt, dass Herr M. hierin mit mir völlig übereinstimmen werde. — Uebrigens ist das Buch sehr gut ausgestattet und hat noch zwei trefflich gestochene anatomische Tafeln. *G. W. Fink.*

Von Herrn *H. F. Mannstein* ist noch folgendes Schriftchen herausgegeben worden, das bis jetzt noch nicht einmal in den literarischen Monatsberichten erwähnt worden ist:

Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des kurfürstl. sächs. Kapellmeisters Naumann, nebst historischen und kritischen Notizen eines Kunstkenners aus Naumann's persönlicher Umgebung. Dresden, 1841. In Kommission der Arnold'schen Buchhandlung. Preis 2½ Ngr.

Abgesehen von den beigegebenen Notizen, die doch gleichfalls sehr bemerkenswerth sind, musste schon ein vollständiges Verzeichniss der Werke Naumann's, das selbst unser fleissiger Gerbert nicht zu liefern vermochte und das manche Angabe Gerbert's berichtigt, allen Freunden der Tonkunst, welche nicht blos am Augenblicke ihrer Zeit hangen, äusserst willkommen sein. Die rechten Männer werden sich daher das Büchelchen zu ihrer eigenen Belehrung anschaffen. Andere, die weniger auf solche Berichtigungen gehen, mögen die geringe Ausgabe um des Zweckes willen nicht scheuen; der Ertrag des Schriftchens ist nämlich zum Besten der *Naumann-Stiftung* bestimmt. — Der Anfertiger dieses vollständigsten Verzeichnisses, was überhaupt aufzufinden sein möchte, und der Verfasser der berichtigenden Notizen, die vorzüglich Zeit und Ort der Niederschreibung der Naumann'schen Komposizionen bestimmen, wobei manche anziehende Bemerkung mit unterläuft, ist Herr *Franz Resler.* Herr Mannstein hat nur eine kurze Einleitung dazu geliefert und wahrscheinlich das ihm zur Veröffentlichung übergebene Manuskript druckgerecht gemacht. Das Ganze besteht aus 14 Seiten in gross Oktav.

Ein anderes höchst zu beachtendes neues Werkchen der Art ist:

Thematisches Verzeichniss derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt. Offenbach a. M. 1841. Netto-Preis: 1 Fl.

Auf dieses Verzeichniss wird hoffentlich Jeder von selbst aufmerksam gewesen sein. Dennoch dürfte mancher Verehrer Mozart's seiner isolirten Lage wegen noch nichts davon wissen. Wir beeilen uns daher, auch diese mit der Sache pflichtgemäss bekannt zu machen und zwar sobald, als wir uns selbst das Verzeichniss verschafft haben. Der Vorbericht des geehrten Herrn Hofrathes und einige kurze Hinzufügungen genügen.

„Den vielseitig geäusserten Wünschen der Verehrer Mozart's endlich zu entsprechen, hat sich der Besitzer der im (oben genannten) Katalog verzeichneten *Original-Handschriften* des unsterblichen Tondichters zu deren Verkauf entschlossen. Er hat daher diese Manuskripte in Klassen abgetheilt und sämmtliche Werke einer jeden Klasse chronologisch geordnet, und in letzterer Beziehung den von Mozart eigenhändig geschriebenen thematischen Katalog, so wie auch die auf den meisten dieser Manuskripte befindlichen Bemerkungen hierzu benutzt, und diese Bemerkungen selbst, so weit solche von Mozart oder von seinem Vater herrühren, wörtlich mit abdrucken lassen. — Der Besitzer hat nun sowohl für die ganze Sammlung (die sich eine öffentliche Bibliothek nicht entgehen lassen sollte), als für jedes einzelne Werk einen bestimmten, und im Verhältniss zu dem hohen Kunstwerthe eines *Mozart'schen Manuskriptes* sehr mässigen Preis festgesetzt, unter welchem aber auch keins derselben abgegeben wird; dagegen jedermann, welcher bis zum 31. Dezember l. J. (was wohl noch etwas verlängert werden könnte) das höchste Mehrgebot thut, entweder die ganze Sammlung oder das zu bezeichnende einzelne Manuskript käuflich beziehen kann. Von dieser erwähnten Preisansetzung steht allen denjenigen ein gedrucktes Exemplar (auf einem einzelnen Blättchen) gratis zu Diensten, welche sich deshalb in portofreien Briefen an die Musikalienhandlung von Joh. André in Offenbach wenden wollen."

Jeder Nummer ist auf der entgegengesetzten Seite der Notenanfang beigefügt. A) *Kirchenmusik* enthält 28 Nummern; B) *Opern- und Theatermusik* 31 Nummern; C) *Konzertarien mit Orchesterbegleitung* 32; D) *Lieder und Solfeggen mit Klavierbegleitung* 10; E) *Sinfonieen und Ouverturen für Orchester* 34; F) *Divertimenti, Sonaten, Märsche für Streich- und Blasinstrumente* 21; G) *Harmoniemusik* 13; H) *Violinmusik:* Konzerte, Quartette, Quintette u. s. w. 22; I) *Klaviermusik:* Konzerte, Quartette, Sonaten u. s. w. 49; K) *Musik für Orgel* 12; L) *Für Flöte* 2; M) *Für Oboe* 1 Quartett; N) *Für Horn* 3; O) *Für Harfe* 1 Konzert; P) *Für Harmonika* 1; Q) *Tanzmusik* 13; R) *Authentische Abschriften* 7 (Mozart'sche Sinfonieen in Stimmen, welche Mozart behufs der Aufführung mit auf Reisen nahm und deren Korrektur er selbst besorgte, so wie hie und da die Tempi und Vortragszeichen anmerkte oder einzelne Orchesterstimmen eigenhändig schrieb). Das ganze Verzeichniss gibt 280 Originalhandschriften auf 77 S. in gr. 8. oder kl. 4.

Nachrichten.

Leipzig, den 14. Oktober 1841. Seit unserem letzten Berichte sind nur wenige Erscheinungen im hiesigen

Kunstleben vorgekommen, die eine ausführliche Besprechung nothwendig oder besonders wünschenswerth gemacht hätten. Im Feuilleton dieser Blätter sind sie sämmtlich erwähnt, auch nach Verdienst kurz gewürdigt worden. Das meiste Interesse erregte das Erscheinen der weltbekannten *Pasta*, über welche aber ebenfalls, namentlich von Berlin aus, schon so Vieles mitgetheilt ist, dass es in keiner Hinsicht erspriesslich sein würde, mehr noch zu sagen. Auch bei uns wurde Madame Pasta, wie eine so berühmte Künstlerin von jedem gebildeten Publikum erwarten kann, mit grosser Achtung empfangen; ihre Leistungen haben aber hier die begeisternde Wirkung nicht hervorgebracht, welche sie an andern Orten gehabt haben sollen, und leider können wir unserem Publikum deshalb keine Vorwürfe machen; denn obwohl Madame Pasta nur einmal, und zwar als Tancred, mithin in einer jetzt ziemlich unbedeutenden Partie aufgetreten ist, so hat uns doch die Ausführung derselben hinlänglich gezeigt, dass die Künstlerin leider nicht ausreichende physische Mittel mehr besitzt, um eine in jeder Hinsicht befriedigende Kunstleistung bieten zu können. Wir enthalten uns einer speziellen strengen Kritik, weil wir sie unter solchen Verhältnissen für ebenso unbillig halten, wie wir es andererseits von der Künstlerin unvorsichtig nennen müssen, bei so gesunkenen Kräften ihren grossen, wohlerworbenen Ruhm einer gefährlichen Probe auszusetzen. Dass in Einzelheiten ein Abglanz der ehemaligen Grösse auch jetzt noch durchschimmert, ist zwar nicht zu verkennen, dabei wirken aber nicht wenige unleugbare Mängel auf die ganze Leistung so störend ein, dass sie eben deshalb einen nur um so trüberen Eindruck zurücklässt und lassen muss.

Nicht weniger ungünstigen Eindruck hat auf uns der bekannte Tenorist Herr *Breiting* gemacht, welcher einige Gastdarstellungen auf unserer Bühne gab. Wir konnten ihn nur als Masaniello, in der Stummen von Portici, hören und sind weder von seinem Gesange noch von seiner Darstellung befriedigt worden. Von jeher hat Herr Breiting hauptsächlich durch die Kraft und Fülle seiner Stimme zu glänzen gesucht und auch wirklich geglänzt. Wir erinnern uns hierbei, ihn vor mehreren Jahren in unseren Gewandhauskonzerten gehört zu haben, wo er hauptsächlich durch diese damals eminenten Mittel grosses Aufsehn erregte. Was seine Stimme jetzt an Fülle und Wohllaut verloren, sollen leider allein übermässige Kraftäusserungen ersetzen. Dies wirkt ungünstig überall hin; auf Ton, Vortrag und Darstellung. Die Stimme verliert an Wohlklang und Modulazion, der Vortrag an feiner, künstlerischer Schattirung, und die Darstellung an verständiger Ruhe und Sicherheit. Auf eine ausführlichere Kritik wollen wir uns hier nicht einlassen, wie wir überhaupt eine so gänzliche Verirrung, wie Hrn. Breiting's Ausführung des Masaniello war, kaum rügen würden, ginge sie nicht von einem wirklich talentvollen und oft gerühmten Künstler aus, der gewiss Besseres zu leisten vermag und wohl auch schon geleistet hat. Nur Etwas müssen wir aus seiner Darstellung noch hervorheben, da es bei der heutigen Geschmacksrichtung so mancher Bühnenkünstler leider nur zu leicht Nachahmung finden könnte. In dem letzten Akte der Oper erschien nämlich Herr Breiting, in dem Triumphzuge des Masaniello, hoch und frei stehend auf einer von Trägern auf den Schultern gehaltenen Tragbahre. Zu solchen werthlosen, seiltänzerischen, dabei unnatürlichen Kunststücken, die nur für den grossen Haufen berechnet sein können, sollte ein Künstler, wenn er noch durch edlere Mittel wirken kann, nie seine Zuflucht nehmen, und zur Ehre unseres Publikums können wir berichten, dass auch Herr Breiting wenig Effekt damit hervorbrachte, obwohl wir andererseits zugeben müssen, dass diese Exposizion ein vorzüglicher Glanzpunkt der übrigens äusserst dürftig ausgestatteten Oper war. —

Was längst schon befürchtet wurde, ist nun wirklich geschehen. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat uns verlassen und ist einem glänzenden Rufe nach Berlin gefolgt. Wie jetzt allgemein bekannt ist, hat er sich jedoch dort vorläufig nur auf ein Jahr verbindlich gemacht, so dass wir demnach wohl hoffen dürfen, ihn bald wieder hier in seinem ihm, wie er oft versichert, lieb gewordenen Wirkungskreise zu sehen. Diese Hoffnung hat unsere Konzertdirekzion bei Eröffnung der diesjährigen Gewandhauskonzerte öffentlich ausgesprochen und mit uns wünschen gewiss alle wahren Freunde der Kunst deren baldige Erfüllung. Während seines sechsjährigen Wirkens in unserer Stadt hat das hiesige Kunstleben einen Aufschwung genommen wie nie zuvor, und wenn auch ein wirkliches Zurückgeben, bei dem durch ihn angeregten frischen Streben und Fortbilden, sobald nicht zu befürchten ist, so bleibt doch der Verlust eines so hoch, ja einzig dastehenden Künstlers in jeder Hinsicht und unter allen Verhältnissen schmerzlich fühlbar. Mit der grossartigen Aufführung der Passion nach Matthäus von Seb. Bach, am Palmsonntage in der Thomaskirche (welche Aufführung wir bei der jährlichen Uebersicht der Kirchenmusik ausführlicher besprechen werden), schied Mendelssohn. Noch vor seinem im Juli d. J. erfolgten Weggange von hier erhielt er von unserm Könige das Prädikat als königl. Sächs. Kapellmeister, welchem, wie bereits bekannt, jetzt auch die Ernennung zum königl. Preuss. Kapellmeister nachgefolgt ist, und am Tage vor seiner Abreise wurden ihm wiederholt öffentliche Beweise der aufrichtigsten allgemeinsten Verehrung und Liebe. Diese Liebe und Verehrung, entsprungen aus der tiefinnersten Ueberzeugung der Trefflichkeit Mendelssohns als Mensch und Künstler, werden ihm zwar bleiben, auch wenn er nicht wieder zu uns zurückkehren sollte; sie bürgen ihm aber auch dafür, dass sein Wirken hier einen empfänglichen fruchtbaren Boden fand, erfolgreich und der Kunst wahrhaft förderlich war. Diese Ueberzeugung wiegt gewiss für Mendelssohn die glänzendsten äusseren Verhältnisse auf, und darum eben hoffen wir auf seine Wiederkehr.

Während seiner Abwesenheit dirigirt unser geehrter Konzertmeister Herr *Ferd. David* die Abonnement- oder Gewandkonzerte, welche auch bereits am 3. Okt. d. J. unter grosser Theilnahme des Publikums begonnen

haben. Zur Aufführung kamen in dem ersten Konzerte „Meeresstille und glückliche Fahrt," Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Szene und Arie aus Titus von Mozart „Ecco il punto," gesungen von Fräul. *Elisa Meerti* aus Antwerpen. — Concertino für die Klarinette von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. *Heinze* jun. — Arie aus Robert d'Evreux von Donizetti (Fräul. *Meerti*). — Violinkonzert (erster Satz), komponirt und vorgetragen von Hrn. *Camillo Sivori* aus Genua. — Sinfonie von L. v. Beethoven (B dur No. 4).

Die Ausführung beider Orchesterstücke, der poesiereichen Ouverture von Mendelssohn und der herrlichen Sinfonie Beethovens, war sehr gelungen in Allem; Auffassung und Vortrag gereichten dem Dirigenten, Hrn. Konzertmeister David, und dem Orchester zu grossem Lobe, was sich auch im lauten Beifall des Publikums wiederholt aussprach.

Fräul. *Elisa Meerti*, welche bereits vor zwei Jahren einen Theil des Winters hindurch für mehre Gewandhauskonzerte engagirt war und sich schon damals mit Recht einer sehr günstigen Aufnahme des Publikums erfreute, ist auch jetzt wieder für mehrere Konzerte gewonnen worden. Ihr diesmaliger Empfang war glänzend, auch der Beifall nach jedem von ihr gesungenen Stücke sehr lebhaft, obgleich sie an der vollen Benutzung ihrer herrlichen Stimme und der gänzlichen Entfaltung ihrer Kunstfertigkeit durch nicht unbedeutendes Unwohlsein gehindert wurde. Besser noch als die im Ganzen zwar recht gut gesungene Szene von Mozart gelang ihr der Vortrag der Arie von Donizetti; wahrscheinlich weil letztere eine weniger hohe Stimmlage hat und daher weniger Anstrengung und Ausdauer erfordert. Wir bezweifeln überhaupt, dass es für die Mezzosopranstimme des Fräul. Meerti vortheilhaft sei, so hoch liegende Partieen, wie z. B. die genannte Szene von Mozart zu singen, und möchten der geehrten Künstlerin daher wohl in dieser Hinsicht einige Vorsicht anrathen.

Herr *Heinze* jun., Mitglied des Orchesters, ist schon früher von uns als nicht nur talentvoller, sondern auch bereits sehr ausgebildeter Klarinettist gerühmt worden. Auch diesmal zeichnete er sich durch Ton und Vortrag ungewöhnlich aus und erhielt allgemeinen, vollkommen verdienten Beifall.

Im eigentlichsten Sinne Furore machte aber Herr *Camillo Sivori* aus Genua, welcher unerwartet in diesem Konzert und zum ersten Male hier auftrat. Er ist ein Schüler Paganini's, was man aus seinem Spiele heraushören würde, auch wenn er sich nicht ausdrücklich als solcher eingeführt hätte. Was man von einem ausgezeichneten Geiger nur irgend verlangen kann, besitzt Herr Sivori, trotz seiner Jugend (er ist vielleicht erst 22 Jahr alt), in sehr hohem Grade. Voller, schöner Ton, die mannichfaltigste Bogenführung, überhaupt die vollkommenste Technik und eminente Fertigkeit zeichnen ihn auf seltene Art aus. Auch sein Vortrag ist eigenthümlich interessant, lebendig und geschmackvoll; selbst die Künsteleien wie Flageolett, springender Bogen, Staccato u. dergl., die oft angewendet leicht unangenehm wirken, erhalten bei ihm Werth durch die Vollendung, mit welcher er sie grossentheils ausführt. Wir kennen keinen Virtuosen, der sich mit mehr Recht und grösserem Glück Paganini's Schüler nennen könnte, als Herr Sivori. Auch in seinen Komposizionen ist Talent nicht zu verkennen; wenigstens sind sie so geschickt, wenn auch nach altem Style, gemacht, dass bedeutender Effekt nicht ausbleiben kann. Den Konzertsatz, welchen Herr Sivori vortrug, spielte er mit verstimmter Geige (die Komposizion in Es dur geschrieben, die Solopartie in D dur gespielt), was, wie nicht zu leugnen, einen eigenthümlichen, und, des helleren Tones der Geige wegen, für die Solopartie günstigen Effekt hervorbringt. Gleich nach dem ersten Solo erfolgte lauter Beifall, der sich am Schlusse, nachdem Herr Sivori in einer langen Kadenz fast alle nur möglichen Kunstfertigkeiten gezeigt hatte, zu mehrmaligem Hervorruf steigerte und in jeder Hinsicht vollkommen verdient genannt werden muss.

Im zweiten Abonnementkonzert, Sonntag den 10. Oktbr., das wo möglich noch besuchter als das erste, ja in Wahrheit überfüllt war, spielte Herr *Sivori* noch zweimal; wiederum einen Konzertsatz seiner eigenen Komposizion und die bekannte, in gewisser Hinsicht berühmte Fantasie mit Variazionen von Paganini über das Gebet aus Moses von Rossini, auf der G-Saite allein vorgetragen. Im Ganzen müssen wir auch diesen Leistungen Hrn. Sivori's das grösste Lob geben, wie sie denn auch den ungetheiltesten Beifall des Publikums mit Recht erhielten. Die übermässige Hitze des Saales machte jedoch einige Flageolettpassagen u. dergl. misslingen, was, da man schon gewohnt war, von Hrn. Sivori Alles in grosser Vollendung zu hören, für den augenblicklichen Effekt einigermassen störend wirkte. Auch ermüdete der grosse Konzertsatz durch zu grosse Länge und zu häufige Wiederholung einer und derselben Passage, wogegen eine sehr ausgeführte, reiche Kadenz wieder die vielseitige Virtuosität Hrn. Sivori's in glänzendem Lichte zeigte. Wir gestehen offen, dass uns seit längerer Zeit kein fremder Geigenvirtuos so viele Freude gemacht hat, als Hr. Sivori, der unbedingt einer glänzenden Zukunft entgegen geht.

In diesem Konzerte hörten wir ausserdem noch: Ouverture zu Leonore von L. v. Beethoven (C dur No. III), welche das Konzert eröffnete und ganz vortrefflich ausgeführt wurde; ferner Szene und Arie aus der Jüdin von Halevy, gesungen von Hrn. *Tuyn* aus Amsterdam — Rezitativ und Arie aus „la pazza del amore" von Coppola, gesungen von Fräul. *Elisa Meerti*, und im zweiten Theil „die Weihe der Töne," Sinfonie von Spohr.

Herr *Tuyn*, welcher zum erstenmale in Leipzig auftrat, ist ebenfalls für mehrere Konzerte dieses Winters engagirt worden, was wir, nach seiner ersten Leistung zu schliessen, für einen nicht unbedeutenden Gewinn halten. Seine Stimme ist zwar nicht grossartig, aber sehr glanzvoll, umfangreich und biegsam; sie spricht ungemein leicht an, in allen, selbst den höchsten Lagen, die nach französischer Art die Gränze deutscher Tenore auch von sehr grossem Umfange, weit übersteigen; dass bei diesem übermässigen Hinauftreiben der Stimme die tieferen Töne an Klang, Fülle und Kraft verlieren, ist bekannt, und so klingt auch Hrn. Tuyn's Stimme schöner, kräf-

tiger in den höheren, als den mittleren und tiefern Lagen, was freilich bei neufranzösischen Komposizionen eher vortheilhaft als nachtheilig genannt werden muss. Seine Schule hat Herr Tuyn, wie auch Fräul. Meerti, bei Bordogni in Paris gemacht; sie ist, wie man bei Bordogni immerhin voraussetzen kann, vortrefflich, besonders was die Stimmbildung betrifft; in technischer Ausbildung hat Herr Tuyn schon eine bedeutende Stufe erreicht; die Koloratur ist leicht, und die Stimme beherrscht er so sicher, dass ihm meist alle, auch die feinsten Verzierungen und Nuancirungen gelingen. Man sieht hieraus, dass wir es mit keinem gewöhnlichen Sänger zu thun haben, und dass man bei solchen Naturgaben und solcher Ausbildung Bedeutendes erwarten und verlangen kann. Der Vortrag der Arie aus der Jüdin gelang Hrn. Tuyn sehr gut; es mögen ihm wohl die bedeutendsten Sänger, wie z. B. Duprez, als Vorbild gedient haben, denn Auffassung und Ausführung der Rezitative sowohl als der eigentlichen Gesangpartie oder Arie waren ganz in der neufranzösischen pikanten Manier, die ohne augenblicklich ergreifenden Effekt selten bleibt, wenn sie auch eben nicht als Ideal aufgestellt werden kann. Mit Recht erhielt Herr Tuyn den allgemeinsten Beifall, und wir sehen mit Vergnügen und nicht unbedeutenden Erwartungen seinen ferneren Leistungen entgegen.

Fräul. *Meerti*, von ihrem Unwohlsein ziemlich wieder hergestellt, trug die Arie von Coppola, ausgeschmückt mit manchen geschmackvollen und wirksamen Verzierungen, sehr schön vor und erwarb sich wiederholt die ungetheilte, lebendigste Anerkennung des Publikums.

Ueber das treffliche Tongemälde „Die Weihe der Töne" haben wir nur wenig zu sagen; es gehört anerkannt zu Spohr's gelungensten, seelenvollsten Werken und wird, so vorzüglich ausgeführt, wie wir es diesmal rühmen müssen, immer hohen Genuss gewähren, auch dann überall so allgemeinen, aufrichtigen Beifall erhalten, wie hier jedem einzelnen Satze mit Recht zu Theil wurde.

Aus *Dresden*, 15. Okt., hat die Generaldirekzion der königl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters Folgendes eingesandt: Allerhöchstem Befehl vom 30. Sept. d. J. gemäss wird hierdurch der von der königl. sächs. Gesandtschaft am königl. grossbritannischen Hofe unter dem 2. April d. J. hierher erstattete Bericht über die Grabstätte des daselbst verstorbenen Kapellmeisters Karl Maria v. Weber in Nachfolgendem zur allgemeinen Kenntniss gebracht:

„An der katholischen Kapelle in Moorfields, Finsbury Circus, Finsbury-Square (welche die hiesige katholische Hauptkirche bildet) liegt ein Begräbnissplatz in freier Erde, Kirchhof im eigentlichen Sinne, der aber nur einige 100 Quadratfuss Raum einnimmt und vielleicht wie 1 zu 3 zu dem Flächen-Inhalt der Kapelle selbst steht. Gänzliche Ueberfüllung dieses Begräbnissplatzes ist die Ursache, weshalb keine Beerdigungen daselbst mehr stattfinden, und dass selbst in Fällen, wo wegen verschiedener Ansicht, oder meist wegen Armuth der Angehörigen, Beerdigung der Beisetzung in den Katakomben vorgezogen wird, die Särge in einem dazu bestimmten Theile der unterirdischen Gewölbe, *unter* der Kapelle selbst, begraben werden. Während ein nur hölzerner bei Beerdigungen, vermuthlich zur Beförderung der Verwesung, zur Bedingung gemacht wird, darf die Beisetzung, welche von wohlhabenderen Personen vorgezogen wird, nur dann geschehen, wenn der Todte in einen bleiernen, wohl verlötheten Sarg, dessen vorherige Untersuchung dem Todtengräber obliegt, gelegt worden ist. Ausser einer Anzahl von Seiten-Gewölben, deren einige als Familien-Grüfte dienen, bestehen die zur Beisetzung in Moorfieldschapel bestimmten Räume (*public Vaults*) in 8 oder 10 parallelen, eine Etage unter der Erde tief liegenden Gewölben, welche in derselben Richtung wie die Kirchstühle in der Kapelle selbst, laufen und durch offene, vergitterte Fenster, die einerseits in die Strasse, auf der andern Seite in den Kirchhof sehen, Licht und Zuströmung freier Luft erhalten. Ein breiter Gang um sämmtliche Gewölbe herum führt zu den beiden Eingängen am untern und obern Ende jedes einzelnen Gewölbes und bildet zugleich die Scheide zwischen den Public Vaults und den Familiengrüften. Das Gruftgewölbe No. 1, unter dem Hochaltar gelegen, dient für die Geistlichkeit. Nur die Särge der Bischöfe sind in steinerne Nischen gestellt, alle übrige Särge stehen auf dem Boden ruhend, in Reihen und geschichtet. Da die Preise der Beisetzung nach den Nummern der Grüfte verschieden sind, und Standesverhältnisse auch hier Berücksichtigung finden, so dass z. B. die Beisetzung in dem Gewölbe, welches auf das der Geistlichkeit folgt, für einen, nicht zur eingepfarrten Gemeinde von Moorfieldschapel gehörigen, älter als 10 Jahr Gestorbenen, auf 20 Pfd. St. taxirt ist, so folgt hieraus, dass einige Gewölbe mehr, andere weniger Todte enthalten. Ein oder zwei der Public Vaults stehen noch gänzlich leer, in keinem derselben, welche übrigens so breit sind, dass solche zwei Särge mit den Füssen gegen einander gerichtet und einen breiten Gang zwischen denselben enthalten können, scheint mehr als eine Seite des Ganges bis jetzt in Anspruch genommen worden zu sein, und wiewohl die Höhe des Gewölbes 3 Schichten Särge enthalten dürfte, so hat nur in einigen dieser Gewölbe, und dies ist namentlich mit dem Raume No. 5 der Fall, in welchem die Ueberreste des vormaligen Kapellmeisters v. Weber stehen (und wo die Berechtigung zur Beisetzung 6 Pfd. 10 Sh. St. kostet), die Anzahl der über und auf einander gestellten, an die nächsten Nachbarn dicht angerückten Särge, bisher eine dreifache Reihe erreicht. Der Sarg des Kapellmeisters v. Weber steht in dem, dem Haupteingange zur Linken nächstfolgenden Gewölbe, ungefähr in der Mitte der zweiten Reihe, und da dessen Ober-, Unter- und Seiten-Flächen sonach, mit Ausnahme der kleineren, am Fusse des Sarges dem Gange zugekehrten vertikalen Fläche, — hier, wo alle Särge einerlei flache Gestalt und Dimension haben, — von andern Särgen bedeckt sind, ist solcher, ohne Störung der andern Särge, dem Forscher nur durch eine kleine, von einem Mr. Grattann an besagten Fuss 1840 angeschlagene Metallplatte kenntlich. Letztere nämlich enthält folgende Inschrift:

„C. M. von Weber,
ob. June 5. 1826.

Vixi, scripsi, dixi.

This humble Inscription was offixed as a tribute of respect to the genius of this great Composer. Jan. 1840.
by H. W. Grattann.

Die Einrichtung der Grüfte und der Beisetzung in Moorfieldschapel its übrigens der in den andern Kirchen aller Confessionen in London selbst ganz gleich, so wie ebenfalls der Umstand eines überfüllten kleinen Kirchhofs. Erst seit wenig Jahren sind in den Umgebungen der Stadt Gottesäcker, und zwar wie jedes grössere hiesige Unternehmen, durch Kompagnien und auf Akzien, angelegt worden. Auch in diesen gibt es Katakomben, welcher Umstand den Angehörigen der Verstorbenen die Wahl zwischen Beisetzung und gewöhnlicher Beerdigung freistellt. Diese grösseren im Freien gelegenen Gottesäcker werden jetzt von allen Seiten vorzugsweise benutzt, und so kommt es demnach, dass, wiewohl die in Moorfieldschapel eingepfarrte katholische Gemeinde 30,000 Seelen beträgt, — in London selbst sollen 100,000 Katholiken sein, — im Verhältniss nur sehr wenig Begräbnisse und Beisetzungen daselbst stattfinden, und eine Anfüllung der Räume unter genannter Kirche wohl noch zwei volle Jahrhunderte erfodern dürfte. Abgesehen davon, dass in den neuen grossen Cemeteries ausserhalb der Stadt stets eine besondere Abtheilung des Flächenraums für Katholiken und andere, von der Staats-Religion Dissidirende, offen gelassen wird, hat die katholische Gemeinde übrigens noch einen kleinen eigenen Gottesacker in London selbst.

Aus dem Gesagten, welches auf eigene Anschauung und auf die mir von dem Minister Apostolicus der Moorfieldskapelle mitgetheilten Angaben begründet ist, wollen Ew. Excellenz geneigtest beurtheilen, welche Glaubwürdigkeit die Berichte der Reisenden verdienen, welche von Ueberfüllung und der Gefahr der Räumung der Katakomben unter Moorfieldschapel gesprochen. Es geht ferner hieraus hervor, dass die Art der Bestattung der irdischen Hülle Karl Maria von Webers von der zur Zeit des Todes desselben, in der Mehrzahl der Fälle bei wohlhabenderen oder ausgezeichneteren Mitgliedern der hiesigen katholischen Gemeinde üblichen Bestattungsweise keineswegs verschieden war. Die Rücksicht endlich auf die Möglichkeit einer spätern Zurückwünschung der irdischen Ueberreste nach Teutschland, dürfte sich den sich der Bestattung 1826 unterziehenden Personen demnach weniger stark aufgedrungen haben, als dies demjenigen Theile des teutschen Publikums erscheinen dürfte, welchem unbekannt ist, dass die Beisetzung früher die hier gewöhnliche Bestattungsweise in den höheren Klassen war, und dass ein bleierner Sarg die unerlässliche Bedingung der Zulassung eines Todten zu den Katakomben ist. etc. etc. R. von Gersdorff."

(Abgedruckt aus der Leipziger Zeitung.)

Arthur Kalkbrenner.

In dem Kalkbrenner'schen Hause in Paris, dessen fürstliche Salons in den Wintersoiréen Notabilitäten der künstlerischen wie der aristokratischen Welt zu glänzenden Gesellschaften vereinigen, auf das Freundlichste aufgenommen, lernte Schreiber dieses als eine der interessantesten Erscheinungen den Sohn des liebenswürdigen Hausherrn, den zwölfjährigen *Arthur Kalkbrenner* kennen, der, obwohl nicht ausschliesslich zum Musiker erzogen, doch gewiss in kurzer Zeit als Künstler Aufsehen erregen und den bedeutendsten Fachmännern an die Seite gesetzt werden wird. Von zartester Kindheit auf zeigte der Knabe ungewöhnliche Anlagen zur Musik und schenkte mit wachsender Neigung dem Vater am Flügel ungetheilte Aufmerksamkeit. Schon im achten Monate überraschte das Kind die Eltern durch Taktbewegungen wenn gespielt wurde, indem es bald mit dem Kopf nickte, bald mit den Händchen den Takt angab und sich leicht in alle absichtlich veränderten Tempi zurechtfand. Dies angeborene Taktgefühl sprach sich so entschieden aus, dass einst Pixis, der am Klaviere sass, den Kleinen auf das Instrument setzen liess, und erstaunt über die Regelmässigkeit, mit welcher derselbe alsbald den Takt zu schlagen begann, alle Augenblicke ganz unerwartet Taktart und Rhythmus veränderte und sich alle erdenkliche Mühe gab, ihn zu verwirren, ohne dass es ihm auch nur ein einziges Mal gelingen konnte.

Arthur war viertehalb Jahr alt, als er auf einer Ausfahrt auf's Land beim Aussteigen aus dem Wagen, in welchem er gegen seine Gewohnheit während der letzten halben Stunde in einer fast gänzlichen Unbeweglichkeit gesessen hatte, rief: Papa, ich habe ein Lied komponirt! Der Vater, der nicht sonderlich auf diese Worte merkte, trat ein und begrüsste die anwesende Gesellschaft. Nach kurzer Frist aber wurde er von dem Kleinen am Rockschoosse gezupft und abermals und dringender mit jenen Worten angegangen. Es half nunmehr nicht Abweisung noch Beschwichtigung, der Vater musste, um nicht länger belästigt zu werden, mit dem Kinde in's Nebenzimmer zum Flügel und die Komposizion spielen und auf Noten bringen, die der Kleine so sehr zu vergessen fürchtete und ihm mit zierlichem Stimmchen vorsang. Der Vater fand die kleine Melodie so liebreizend in ihrer Einfachheit, und darin so guten Rhythmus, dass es ihm Freude machte, sie niederzuschreiben, und nun erst lief der Knabe, bei welchem sich der gewohnte Frohsinn wieder einstellte, zu seinen Gespielen, die ihn bis dahin vergebens zur Theilnahme an ihren Vergnügungen zu locken sich bemüht hatten.

Von diesem Tage an hat er unablässig mit Komponiren sich beschäftigt. Mit sechs Jahren hatte er die im zweiten Theile der Kalkbrenner'schen Klavierschule befindlichen 17 kleinen Anfangsstücke ersonnen, die der Vater darin aufnahm, weil er selbst nichts Leichteres für kleine Kinderhände zu schreiben wusste. Die meisten dieser kleinen Sätze haben einen so eigenthümlichen Anstrich, dass man sie füglich für Nazionalmelodieen halten könnte; dies ist namentlich mit dem Stück No. 2 der Fall, welches in ganz natürlich fliessendem, echtem Fünfvierteltakt gesetzt ist und den Karakter einer russischen Volksmelodie trägt. In Arthur's Spiel gibt sich unverkennbar der treffliche sangvolle Vortrag des Vaters kund, und es ist rührend, das in Seligkeit schwimmende Auge des Letztern zu sehen, wenn der Knabe, der mit Widerwillen seine Kinderspiele verlassen musste, um auf des Vaters Geheiss, irgend eine neue Komposizion vorzutragen, sich am Instrumente alsbald in neue Kombinazionen vertieft und, Alles vergessend, den Eingebungen des Augenblicks sich überlässt.

Bei so glücklichen musikalischen Anlagen besitzt der ausgezeichnete Knabe viel natürlichen Verstand, Scharfsinn und eine vorwaltende Richtung zu ernstem Nachdenken. Mit grösster Leichtigkeit erlernt er was ihn

anspricht und weiss sich technische Fertigkeit anzueignen in Dingen, die ihn ergötzen. So hat er unter Anderm grosse Freude daran, Landkarten zu entwerfen oder abzuzeichnen, was ihm bewundernswürdig schnell und leicht gelingt. In Allem ist seine Auffassung rasch, seine Rede gewandt; seine Antworten zeigen eine grosse Zartsinnigkeit und Lebendigkeit des Geistes. Glücklich machte es ihn, als zum Lohne einer kleinen, aber sehr schönen Tondichtung die allgemein hochverehrte Herzogin von Orleans ihm einen Kuss auf die Stirn drückte.

Unter glücklichern Umständen und günstigern Verhältnissen ist wohl selten ein Kind geboren und aufgewachsen, wie Arthur Kalkbrenner. Auch er könnte, wie jener von Himmel und Erde begünstigte Liebling unter den teutschen Tondichtern, in aller und jeder Hinsicht mit Recht *Felix* genannt werden. Ausser weltlichen Gütern, die schon eine sorgfältige Entwickelung aller angeborenen Gaben und eine lächelnde Zukunft verbürgen, legten ihm die Eltern als Bewillkommnung auf Erden den Glanz berühmter Familiennamen in die Wiege, welche zur Nacheiferung anspornen und Eingang verschaffen in die höhern Kreise des geselligen Lebens: der Vater einen in der Kunstwelt ausgezeichneten, die Mutter einen edlen Geschlechtsnamen, der im Verein mit vielen andern aus der Napoleon'schen Heldenzeit an den Mauern des grossen Triumphbogens prangt. In der Obhut liebender Eltern, unter der Leitung eines der unterrichtetsten Männer Frankreichs und im Umgange der feinen Welt wird dem Knaben nichts zu wünschen bleiben von dem was eine allseitige Entwickelung fördern kann, von dem was nöthig ist, um hohe Geistesbildung und Künstlerschaft, liebenswürdige Sitte und bedeutende Stellung in der Welt zu erlangen.

Aug. Gathy.

Anfragen

wegen einiger Werke von Louis Berger.

Nach dem Zeugnisse eines seiner Schüler hat Berger zu dem Rondo seiner Sonate in C moll, Op. 7, einen andern Schluss komponirt, als der ist, welcher sich in der alten und in der neuen Gesammtausgabe findet. Ist er nicht unter seinen hinterlassenen Papieren? — Ferner hat Berger ein Supplement (wie er es bescheiden nannte) zu Hummel's Klavierschule geschrieben, was er herausgeben wollte. Es wäre der Mühe werth, zu sehen, ob sich ein solches Werk unter Berger's Nachlasse vorfände und ob es noch zu veröffentlichen sei?

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Oktober. № 43. 1841.

Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.

Von *Ad. Bernh. Marx*. Leipzig, 1841, bei Breitkopf und Härtel. 169 Seiten. Brochirt 1 Thlr.

Gewiss eine der merkwürdigsten und, würde sie, was freilich für den Augenblick nicht zu erwarten steht, ganz gewürdigt, für die Musik als Kunst, so wie für den Geschmack, der heut zu Tage herrscht, eine der folgereichsten Schriften. Der Verfasser, als gründlicher Lehrer der Tonkunst und Schriftsteller in diesem Fache durch seine treffliche „*Musikalische Komposizionslehre*“ allgemein bekannt, war ganz dazu geeignet, auf der Bahn, die Gottfried Weber so muthvoll gebrochen hatte, mit gleichem Glück, gleicher Einsicht, aber weniger Einseitigkeit fortzuschreiten. Die Schrift zerfällt nächst der Einleitung in sechzehn Abschnitte und ein Schlusswort. Vielleicht macht schon die Ueberschrift der Abschnitte den Leser nach dem Ganzen begierig, und da diesem möglichst viele Verbreitung und Beherzigung zu wünschen ist, so scheint es nicht überflüssig, sie hier aufzuführen. Einleitung S. 1—7. Bestimmung und Wichtigkeit der Komposizionslehre. Untersuchung des der Komposizionslehre nöthigen Umfangs. Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre. Der Gegenstand der Lehre. Komponist und Komposizionslehre. Die alte Lehre. Tendenz der alten Lehre. Uebersicht der alten Lehre. Konsonanz und Dissonanz. Dehn's Akkordsystem. Fortführung des Systems. Abschied vom System. Nachwehen des Systems. Die praktische Grundlage. Praktische Fehlgriffe. Die alte Methode. Schlusswort. Die Tendenz der Schrift ist eigentlich eine doppelte, nämlich Kritik des jetzt herrschenden Ungeschmacks und dann Kritik der alten Musiklehre wie der Titel sagt. Doch nimmt diese letztere bei Weitem den grössten Theil derselben ein, und Dehn, der neueste Darsteller der alten Musiklehre, wird hier anständig, aber heftig, unausgesetzt und mit den schärfsten Waffen angegriffen, so dass ihm nichts übrig bleibt, als das Gewehr zu strecken*). Herr Professor und Musikdirektor Marx ist hier ganz auf ihm günstigen Terrain und ein nicht zu bezwingender Gegner, weil er, bei genauer Sachkenntniss, eine tüchtige Logik mit kräftiger und gewandter Führung der Feder verbindet. Er wird alle einsichtsvolle Komponisten, selbst die nach älterer Schule gebildeten, für sich haben, denn welcher Unparteiische kann leugnen, dass sich in der alten Lehrmethode ein Wust von Widersprüchen, halbwahren und ganz falschen Vorschriften, einseitigen und unhaltbaren Regeln, willkürlichen sinnlosen Satzungen befand, der ganz geeignet war, den Schüler auf's Aeusserste zu bringen. Referent stimmt daher Herrn Professor Marx völlig in seiner Polemik bei und ist mit ihm überzeugt, dass nach einer andern Lehrmethode — und namentlich nach der in seiner grossen Komposizionslehre entworfenen — der fähige Schüler in *einem* Jahre lernt, was er nach der alten in fünf Jahren, oft noch schwankend genug, sich selbst mühsam abstrahirt hatte. Referent glaubt sogar, dass man ohne musikalische Ketzerei noch weiter gehen könne und dass die Alles umgestaltende Zeit auch eine Epoche herbeiführen dürfte, wo sämmtliche Quinten- und Oktavenverbote, so wie alle Bannstrahlen gegen Querstände u. dgl. als *papierne* Schranken niedergerissen und verlacht werden dürften! Was fand man nicht noch vor hundert Jahren entsetzlich dissonirend, was jetzt nicht das geringste Aufsehen mehr macht! Herrn Professor Marx gebührt, zumal von der jungen studirenden Welt der Musiker, nicht minder aber auch von der Legion der Lehrer — wenn sie ihren Vortheil verstehen — der lebhafteste Dank dafür, dass er nach Weber's Vorgang in dem Irrgarten der alten Komposizionslehre, das hochwuchernde Unkraut und nutzlose Gestrüpp ausreutend, helle, freundliche Wege angebahnt hat.

Unter der Ueberschrift: *nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre* lässt sich unser Autor S. 26 folgendermaassen vernehmen:

„Und nun blicke man doch um sich, um überall die thatsächlichen Folgen unserer mangelhaften Musikbildung zu erkennen.“

„Woher sonst kommt es, dass in unsern Tagen (wie schon mehrmals) die *teutsche Oper* von den armen italienischen und französischen Machwerken überwunden und verdrängt worden? Keinem für Musik nur etwas Gebildeten wird es zweifelhaft sein, dass unser *Spohr*, *Marschner*, *Reissiger*, *Lindpaintner* und wie die ehrenwerthen Männer alle heissen; ebensowohl an Talent wie an musikalischer Bildung diesen *Bellini's*, *Donizetti's*, *Adam's*, *Auber's* weit überlegen sind, die jetzt unstreitig die Vorgunst des Publi-

*) Herr Dehn arbeitet, wie wir hören, an einer Gegenschrift. *Die Redaksion.*

kums geniessen. Es kommt daher, weil unsere Kunstlehre selbst noch nicht das Wesen der Oper, der Gesangmusik überhaupt, erschöpfend durchforscht, *Künstler und Publikum aufgeklärt* hat; weil wir *keine Dichter für die Oper* besitzen, die dazu wohl Begabten und Fähigen keine Gelegenheit finden, sich über die nothwendigen Bedingungen eines Operngedichtes, überhaupt eines Musiktextes genügend zu unterrichten u. s. w."

Für unsern Zweck, dem würdigen, von uns hochverehrten Verfasser hier als Opponent entgegen zu treten, ist das Fragment, welches wir hier anführen, hinreichend. So sehr wir von dem unbeschreiblichen Nutzen einer geläuterten Komposizionslehre, wie sie uns Herr Professor Marx bereits gegeben hat, überzeugt sind, eben so sehr sind wir es, dass diese auf die Emporbringung der *teutschen Oper* und eines bessern musikalischen Geschmacks nicht den geringsten Einfluss hat. Der Grund dieser Erscheinung liegt ganz wo anders und scheint uns doppelter Natur zu sein; einmal finden wir ihn in der unmässigen Genusssucht, von der unsere materialistische Zeit nicht blos angesteckt, sondern durch und durch vergiftet ist. Diese Genusssucht aber schliesst jede Art von Reflexion über den Grund des Vergnügens aus. Wenn der grosse Haufe der niedern und mittlern Volksklassen nach Auber's und Adam's Melodieen den Walzer- und Galopptakt treten kann, warum soll er sich nach ausgeführterem künstlichern musikalischen Periodenbau sehnen? Die Masse, die heut zu Tage Konzerte und Theater besucht, ist nur in so fern musikalisch zu nennen, als sie eben 3/4-Takt vom 2/4 unterscheiden kann. Wenn die vornehme Welt sich in kränklicher Nervosität an *Bellini's*, *Donizetti's* u. s. w. ekelhafter Süsslichkeit einer ihr Genuss gewährenden Schwärmerei überlassen will, warum soll sie sich zwingen, bei Mozart's, Beethoven's und jener oben genannten Meister Komposizionen einen Gedanken festzuhalten und seiner Durchführung zu folgen, hier Kraft, dort Erhabenheit, und nur am rechten Orte, auch die gefühlvollste Zärtlichkeit herauszufinden? Hierzu gehört *geläuterter Geschmack* — und den haben, ausser wenigen Kennern und enthusiastischen Liebhabern, nur die Musiker selbst — und *Nachdenken*, und dies letztere will heut zu Tage niemand in die Oper mitbringen. Da nun die Theater sich nur füllen, wenn die beliebte lose französische und italienische Näscherei aufgetischt wird, so haben alle Privatunternehmer von Theatern, die, wie die Buchhändler, nie fragen, ob ein Produkt gut ist, sondern blos ob es gehen wird, nichts Angelegentlicheres zu thun, als den Wunsch des Publikums zu beherzigen und — ihren Beutel zu füllen. Das, was der Kenner und gebildete Liebhaber *Kunst*, und zwar *teutsche Kunst* nennt, ist dem Theaterunternehmer eine völlig brotlose.

Indessen, der Mensch ist ein nachahmendes Thier, und wer der Vorderste ist, führt die Heerde. Fänden die teutschen Höfe, deren Theater nicht auf finanzielle Bedenklichkeiten Rücksicht zu nehmen brauchen, an teutschen Opern Gefallen, so würden nach und nach die Logen des ersten, dann des zweiten Ranges, endlich die Theater überhaupt sich wieder füllen, denn abgesehen von der Macht der Courtoisie und Etiquette schliesst das Publikum nicht mit Unrecht, dass, was seine Fürsten anzieht, doch wohl auch Werth haben müsse. Damit aber die Höfe an teutscher Musik wieder Gefallen fänden, müssten die von ihnen angestellten Theaterintendanten weder Mühe noch Kosten sparen, um die teutsche Kunst würdig zu repräsentiren. Die talentvollsten Dichter müssten reich honorirt werden, um echt musikalische und interessante Texte zu liefern, Dekorazionen und Kostüme müssten nicht stiefmütterlich bedacht, die besten Sänger und Sängerinnen (woran es jetzt unter Teutschen nicht fehlt) herbeigeholt, in guten Singschulen gute Stimmen herangezogen werden. Aber wo geschieht jetzt dergleichen? Welch teutsches Hoftheater macht es sich zur Pflicht, der *teutschen Oper*, die nur einiges Wohlwollens bedarf, aufzuhelfen? Ueberall herrscht französischer und italienischer Klingklang, und in unserer Zeit, wo sich die teutsche Vaterlandsliebe auf eine so erhebende und rührende Weise gezeigt hat, wo eine *teutsche Malerschule* so glänzend erstanden ist, liegen die Schwesterkünste *teutsche Dichtkunst* und *teutsche Musik* am Boden, und ausländische Gurgelei und Dudelei verdrängt die teutsche Muse von der vaterländischen Bühne!

Schwerlich wird ein unparteiischer Beobachter des jetzt herrschenden Geschmackes unsere Behauptung widerlegen können. Es geht daraus hervor, dass wenn auch die vom Professor Marx gereinigte Komposizionslehre allgemein eingeführt würde, ja, wenn auch — was doch kaum vorausgesetzt werden darf — alle so unterrichtete Komponisten Genie's wären, wenn sie auch ferner das eben so unwahrscheinliche Glück hätten, geistreiche und sachverständige Dichter zu finden, so würde dies Alles dennoch dem herrschenden Ungeschmack keine bessere Richtung geben. Denn wenn wir von *teutschen*, nach des Verfassers neuer Methode *gebildeten*, *genialen* Komponisten sprechen, so können wir nur darunter solche verstehen, die, von der Würde ihrer Kunst durchdrungen, es verschmähen, durch jene Mittel zu gefallen, welche den jetzigen französischen und italienischen Tageskomponisten so glänzende Sukzesse verschaffen. Sie würden vielmehr, ohne den Reiz der Instrumentirung und schönen Melodieen zu verschmähen, nur edle, keinesweges triviale, dem Tanzboden entlehnte Motive wählen, die der Situazion vollkommen angepasst wären, würden nicht bunte Einfälle, wie eine Harlekinsjacke zusammenflicken, sondern einen schönen Gedanken festhalten und kunstgemäss ohne Trockenheit durchführen, würden in der Oper ihren Karakteren die möglichst bestimmte Individualität aufprägen. Das würden sie thun und — damit Langeweile erregen, so wie es Spohr, Spontini, Reissiger u. s. w. vor ihnen gethan und auch nichts erreicht haben.

Die Schuld des Verfalles teutscher Musik liegt weder an der Methode, Komposizion zu lehren, *allein* — denn unsere besten lebenden teutschen Komponisten sind ja nach der alten Methode gebildet — noch an dem Mangel guter Texte *allein*, sondern an der Richtung des Geschmacks, den wir uns vom Auslande mit gewöhnli-

eher teutscher Näscherei alles Fremden, ohne Prüfung und Nachdenken — eben wie es die jetzige Zeit liebt — haben aufdringen lassen. Hilfe dagegen kann nur eine Periode bringen, in welcher, wie ehemals Graun, Hasse, Winter u. s. w., moderne teutsche Tondichter durch ihre Melodieen sich das Wohlgefallen der Höfe erwerben und — *Mode* werden.

C. B. v. Miltitz.

Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln, und die Art selbe in gutem Zustande zu erhalten, wie auch kleinere Ausbesserungen derselben in Ermangelung eines Orgelbauers selbst vorzunehmen. Für angehende Orgelspieler verfasst von *Joseph Gartner*, k. k. Hof-Orgel- und Fortepianobauer, Bürger in Prag. Herausgegeben von der Geschäftsleitung des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen. Mit fünf Tafeln in Steindruck. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Prag, 1841. Bei Joh. Hoffmann.

Diese Broschüre, 56 Seiten in gr. 8 enthaltend, ist in sieben Abschnitte eingetheilt; der erste handelt von der inneren Einrichtung einer Orgel und ihren wesentlichen Bestandtheilen, als: Bälge, Windkanäle, Windladen, Wellentafeln, Abstrakten und Winkelhaken, Klaviaturen, Registerzügen, Pfeifenwerk, Namen der bekanntesten Orgelstimmen von Seite 1 — 16. — Der 2. Abschnitt von der richtigen Zusammenstellung der Stimmen bei dem Spiele, S. 17 — 19. — 3. Abschnitt von der Intonazion und Stimmung der Orgel, S. 20 — 24. — 4. Abschnitt über Orgeldisposizionen, S. 25 — 32. — 5. Abschnitt Prüfung einer neuen Orgel in ihren wesentlichen Theilen, S. 33 — 36. — 6. Abschnitt Ueber kleine Orgelreparaturen, S. 37 — 48. — 7. Abschnitt die Disposizionen der Orgeln in Prag, nebst Geschichtlichem über dieselben.

Zur richtigen Würdigung dieser Broschüre steht im Vorworte Folgendes:

„Zur Ergänzung des Unterrichtes, welchen die Schüler des Orgelspiels an der vom Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen zu Prag begründeten Orgelschule erhalten, schien es nothwendig, denselben als eine Art Rathgeber ein Handbuch darzubieten, das ihnen nicht nur über den inneren Mechanismus dieses wichtigen Instrumentes eine klare Anschauung gewähren, sondern sie auch über die Art und Weise, selbes fortwährend im guten Zustande zu erhalten, und kleine, zeitweilig nothwendig werdende Herstellungen und Ausbesserungen selbst vornehmen zu können, in gedrängter Kürze mit hinlänglicher Deutlichkeit belehre."

Wenn gleich dadurch der beabsichtigte Zweck des hochachtbaren Vereines, der seit Jahren schon so Treffliches für Verbesserung der Kirchenmusik in Böhmen wirkte, im Allgemeinen erreicht wird, so wäre dennoch zu wünschen, dass der Herr Verfasser, den ich im Jahre 1834 zu Prag persönlich kennen lernte und über seine meisterhaften Arbeiten mich zu erfreuen Ursache hatte, bei einer etwaigen neuen Auflage dieses Werkchens auf Folgendes Rücksicht nehmen möchte.

Seite 2 wird gesagt, dass die Balgfalten mit dem Ober- und Unterblatte durch Darmsaiten, die beiden Balgblätter am Hintertheile mit Stricken von Hanf verbunden werden. Die Erfahrung lehrt aber, dass beide Massen sich leicht ausdehnen, wodurch die Bälge an Festigkeit, folglich auch an Dauer verlieren, weshalb der Unterschriebene, statt dieser Massen, gehörig präparirte Hirsch- oder Rossflechsen empfiehlt. S. 5 wird der Windkastenboden „Sackel oder Fundamentbret" genannt. Letztere Benennung kann zum Irrthume Veranlassung geben, da nach allen Lehrbüchern das Fundamentbret dasjenige Bret ist, welches anstatt der Spunde oder auch, in einigen Orgeln, über den Spunden liegend, den oberen Theil der Lade winddicht verschliesst; die richtigen Benennungen dafür sind Säckel- oder Pulpettenbret. S. 7 wäre zu bemerken, dass, der Dauer wegen, der durch die Abstrakte in Haken auslaufende Drath mit Pergament zu beleimen ist und dieser Theil Beschlag genannt wird. S. 10, dass die Registerzüge möglichst bequem zur Hand liegen, sich leicht und nicht zu weit, auch ohne Seitenbewegung herausziehen lassen müssen. S. 12. Bei Benennung der Stimme Bordun muss das eingeklammerte Wort (Bourdun) wegbleiben, da es eine falsche Schreibart ist; ferner ist der Stimme Cornet zum tiefstem Chore ein geradfüssiger Chor gegeben; soll sie aber, ihrer Natur nach, hornartig klingen, so muss dieser eine Quinte sein, ihr ein Terz- und diesem ein geradfüssiger Chor folgen, als z. B. 2⅔, 1⅗ und 1′ oder 5⅓, 2⅔ und 2′. Ferner ist der vierfachen Cymbel der Ton *e*, also ein Terzchor gegeben, wodurch sie aufhört, eine Cymbelstimme zu sein, und ein Scharf wird. Gründe dafür siehe in: Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung von F. Wilke (Berlin, bei Trautwein, 6 Ggr.). S. 15 steht Nassat statt Nasat; die erstere Schreibart, wenn gleich von vielen Orgeldisponenten angenommen, ist falsch, weil diese Stimme in Holland erfunden und Nasat genannt wurde, welches Wort zu teutsch Nachsatz heisst, weil sie ihren rechten Stand im Nachsatze der Orgel erhält.

S. 14 steht: „Prinzipal (Praestant), die erste und Hauptstimme in der Orgel u. s. w." Beide Benennungen bezeichnen zwei verschiedene Dinge, folglich dürfen sie nicht für eine und dieselbe Sache gebraucht werden, denn das Wort Prinzipal bezeichnet die sogenannte Hauptstimme einer Orgel, gleichviel ob ihre Pfeifen im Innern oder in der Fronte der Orgel stehen; dagegen bezeichnet das Wort Praestant alle in der Orgelfronte stehende Pfeifen, ohne Rücksicht, ob sie einer Prinzipal- oder anderen Stimme angehören. S. 16 heisst es: „Violonbass eine Pedalstimme 8′." Nach der hier gegebenen Benennung wäre diese Stimme der Bass zum Violon, müsste daher von 32′ sein. Die Stimme muss Violon genannt werden und 16füssig sein, da ihr Ton eine Nachahmung dieses Instrumentes sein soll, das seiner Natur nach 16füssigen Ton haben muss. Soll sie aber zu 8′ stehen, so ist es zweckmässig, sie Violoncello zu nennen, da sie diesem Instrumente ähnlich klin-

gen soll. S. 16: „Subbass, eine gedeckte, auch offene Stimme von Holz und ist nur im Pedale zu 16 und 32′." Das Wort Bass bezeichnet bei der Orgel ursprünglich die Tonhöhe der zwei tiefsten Manualoktaven, sodann das Pedal der Orgel, das, wenn es der rechte Bass zu den Manualen sein soll, zum Grundtone 16′ haben muss. Subbass ist daher diejenige Stimme, welche um eine Oktave tiefer als der Bass der Manuale klingt, kann daher nur 16füssig sein; soll das Pedal aber, einer noch bedeutenderen Tontiefe und Tonfülle wegen, eine 32füssige Stimme erhalten, so muss diese *Untersatz*, d. h. diejenige Stimme, deren Tontiefe um eine Oktave tiefer als der rechte Pedalsatz ist, genannt werden.

Im vierten Abschnitt wäre ernstlich vor den kurzen Oktaven der Orgeln zu warnen, da sie in mehrfacher Beziehung das Schlechteste sind, was man an einer Orgel finden kann, und sie zu einer Unvollkommenheit herabwürdigen, wie sie an einer Orgel niemals vorkommen sollte.

S. 28 wird dem Pedale eine dreifache Mixtur gegeben, ohne ihre Grösse zu bestimmen, was doch wesentlich nothwendig ist. Zweckmässig wäre es, vor jeder kleinfüssigen Pedalmixtur zu warnen, da diese ganz gegen die Natur des Pedaltones sind und daher widerlich wirken. Zu empfehlen ist deshalb die Kompensazionsmixtur, die durchaus, am Wenigsten an einer grossen Orgel, nie fehlen sollte, da sie das einzige und rechte Mittel ist, den tiefen Pedaltönen gleiche Kraft, Deutlichkeit und präzise Ansprache, wie sie die höheren Pedaltöne haben, zu geben. Siehe die vorhin erwähnte Broschüre von F. Wilke oder auch: Beschreibung der St. Catharinenkirchenorgel zu Salzwedel. Mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel von Friedr. Wilke. Berlin, bei T. Trautwein.

S. 32 wird empfohlen, die Pedallade aus Kiefernholz zu verfertigen. Der Unterschriebene stimmt dafür nicht, weil Kiefernholz leichter als Eichenholz anquillt und zusammentrocknet, wodurch die Windlade, da Winddichtigkeit ein Haupterforderniss derselben ist, leidet. Noch unzweckmässiger ist es daher, einzelne Theile einer eichenen Lade von Kiefernholz zu machen, wie dies leider hie und da geschieht.

S. 46 wäre das Beziehen der Saugeventile mit Gaze zu empfehlen, weil dadurch verhindert wird, dass die Bälge beim Aufziehen keine sich denselben nähernden Insekten einsaugen können, die sodann vom Winde vor die Luftspalten getrieben werden und das Verstummen der Pfeifen veranlassen. Fälle der Art kommen oft schon bei neuen Orgeln vor.

Im siebenten Abschnitte wäre noch zu warnen, keine vielchörige als 6-, 8-, ja sogar 16fache Mixturen zu disponiren, weil ihre plötzliche Schärfe widerlich ist, dem Ton der Orgel, ihrer Repetizionen und Doubletten wegen, Undeutlichkeit und Unreinheit giebt. Zweckmässiger ist es, da, wo Schärfe des Tones unerlässlich ist, die nöthigen Mixturchöre in mehrere und zwar verschiedenartige gemischte Stimmen so zu ordnen, dass Doubletten vermieden werden, die Chöre so wenig als möglich repetiren, wodurch der Orgel eine anwachsende Tonstärke und Tonschärfe, je nachdem sie am Orte ist, gegeben werden kann. Wird nun den Pfeifen dieser Chöre, nach den oberen Oktaven hin, eine nach und nach grössere Tonfülle durch Mensur und Intonazion gegeben, so erhält die Orgel eine Klarheit und Bestimmtheit des Tones, die nichts zu wünschen übrig lässt. Der Beweis für diese Wahrheit ist mit der Orgel zu Salzwedel zu führen, deren Beschreibung ich vorher erwähnte.

S. 51. „Disposizion der grossen Orgel in der k. Stiftskirche am Strahow." Diese Orgel hat im Pedale Kontraposaune 32′, aber ihr fehlt die nöthige unterstützende Stimme: Untersatz 32′ und, wenn sie noch kräftiger hervortreten, noch glänzender wirken soll, eine gedeckte Quinte von 10⅔′, so wie eine gedeckte Terzstimme von 6⅖′. Eine Zungenstimme ohne Verbindung mit Gedakt, gleich viel, ob sie im Pedale oder Manuale steht, ob sie tief oder hoch von Ton ist, klingt immer nur mager und erhält ihren Glanz erst durch die genannte Verbindung, was an jeder Orgel als richtig erkannt werden kann, an der sich genannte Stimmen befinden.

Ungeachtet dieser noch fehlenden Bemerkungen ist die Broschüre sehr zu empfehlen, da sie den angehenden Orgelspielern gewiss, besonders wenn sie beim Anschauen einer Orgel gelesen wird, Nutzen bringt.

Druck und Papier, so wie die gelieferten Zeichnungen sind von bester Art. *Wilke.*

Nachrichten.

Berlin, den 3. Oktober 1841. Mein Bericht über die musikalischen Ereignisse des ungewöhnlich schönen Septembermonats wird sehr beschränkt durch den zeitigen Zustand der königlichen, wie der italienischen Oper in der Königsstadt. Der ersteren fehlt eine erste Sopransängerin und noch ein erster Tenor für heroische Gesangrollen, da die Stelle der Dem. *Löwe* nicht ersetzt und Frau *v. Fassmann* schon längere Zeit von der Bühne entfernt, folglich nur Dem. *Schultze* aktiv ist und Dem. *Grünbaum* in zweiten Rollen fortwährend gastirt. Herr *Eichberger* ist am 1. dieses nach Mainz abgegangen und es bleibt sonach Herr *Mantius* jetzt unser einziger, mehr für das leichtere Singspiel geeignete Tenorist, da Herr *Bader* sich auf hohe Baritonpartien, wie z. B. Orest in Gluck's Iphigenia, zu beschränken genöthigt ist. Freilich ist nun Dem. *Hähnel* ein würdiges Mitglied der hiesigen Bühne geworden, und hat als solches in Bellini's abgesungenen „Capuleti und Montechi" in der Rolle des Romeo bereits mit verdientem Beifall debütirt; allein ihre Anstellung ersetzt uns immer nicht den fehlenden ersten Sopran. Dem. *Tuczeck* soll nun zwar auch engagirt sein; so achtbar indess das Talent dieser Sängerin für naive Rollen, wie z. B. die Magdalene im „Postillon,"

„die Nachtwandlerin" u. s. w. ist, eignet sich doch dieselbe weniger zur Bravoursängerin und Darstellerin leidenschaftlicher Karaktere. An Bariton- und Bassstimmen ist kein Mangel, da die Herren *Bader*, *Bötticher*, *Fischer* und *Zschiesche* ihre Stellen sehr gut ausfüllen. Dennoch soll der Baritonsänger Herr *Eicke* (wahrscheinlich als Tenor-Surrogat) auf einige Zeit engagirt sein, dessen vielseitige Brauchbarkeit nicht zu verkennen ist, und der auch bereits die hohe Tenorrolle des Sever in der Oper „Norma," freilich mit Anstrengung, gesungen hat.

Nachdem Mad. *Fischer-Schwarzböck* ihre wenigen Gastrollen mit der Euryanthe beifällig beschlossen hatte, gab Mad. *Marquard-Segatta* vom Theater zu Pesth die Norma (ziemlich matt) und die Agathe im „Freischütz," Letztere bei Weitem gelungener. Die Sängerin schien in der ersteren Rolle nicht günstig disponirt oder sehr befangen zu sein. Dramatisches Talent und mässig starke Sopranstimme sind der routinirten Darstellerin nicht abzusprechen.

Die früher bereits erwähnte Dem. *Krüger* sang die Adalgisa, später auch die Giulietta wiederholt mit ermunterndem Beifall; ihre Stimme ist nur schwach, doch rein und angenehm, auch bereits gut ausgebildet, die Darstellung fast zu künstlich berechnet. In kleineren Räumen und bei gehöriger Schonung des zarten Organs verspricht indess diese Kunstblüthe noch reifere Früchte zu tragen.

Dem. *Kunth* schloss ihre Gastrollen mit Wiederholung der Madelaine im „Postillon von Lonjumeau" mit Beifall. Dem. *Grünbaum* setzte ihre Gastspiele fort als Annchen im „Freischütz" und Margarethe in Auber's wiederholt bei vollem Hause gegebenem „Feensee," worin Herr *Bötticher*, in Abwesenheit des auf einer Urlaubsreise sich befindenden Bassisten *Zschiesche*, den Grafen Rudolph recht kräftig sang und lebendig darstellte. Die wegen Abwesenheit der vorzüglichsten Solotänzer einige Zeit vom Repertoir verschwundenen Ballette: „Der Seeräuber," „Robert und Bertrand" u. s. w. ergötzten nach der Rückkehr der Herren *Taglioni* und *Stullmüller*, wie der Damen *Taglioni* und *Galster* wieder die Schaulustigen. Auch Schiller's „Wilhelm Tell" und Goethe's „Götz von Berlichingen" ist wieder über die Bühne geschritten, und zwar von Herrn *Grua* (statt des abwesenden Schauspielers *Rott*) kräftig und natürlich wahr dargestellt. *Seydelmann* soll von lebensgefährlicher Krankheit genesen sein, ist jedoch noch nicht wieder aufgetreten. — Eine kleine komische Oper: „Die Hirtin von Piemont," Text von Genée (der leider die Königsstädtische Bühne verlassen und die Direkzion des Danziger Theaters übernommen hat), mit natürlich einfacher Musik von A. Schäffer, hat durch die gute Darstellung der komischen Rollen von den Herren *L. Schneider* und *Blume*, wie durch den empfindungsvollen Gesang der Dem. *Schultze* als Hirtin, gefallen. Auf kunstvolle musikalische Formen kann man bei solchem leichten Tonspiel natürlich keinen Anspruch machen; doch würde dem jungen Komponisten gründliches Studium gewiss nützlich sein, um sich freier zu bewegen. An Melodie fehlt es demselben nicht. — Lortzing's „Hans Sachs" war zufälliger Hindernisse wegen längere Zeit zurückgelegt; jetzt kam das etwas gewöhnliche, theilweise in der Handlung gedehnte Singspiel, mit neuer Besetzung der Rollen des gar zu sentimentalen Schuhmachers (von Herrn *Bötticher* mit schönem Portament gesungen) und des Bürgermeisters (Herr *Blume*), wieder zur Aufführung, ohne jedoch mehr Erfolg als früher zu erlangen, so belustigend auch Herr *Mantius* den verliebten poetischen Schusterlehrling und Herr *Schneider* den geckenhaften Rathsherrn darstellten, und Dem. *Grünbaum* die Cordula mit Humor und Leben gab. Die Sentimentalität ist zu vorherrschend und die komischen Szenen erscheinen zu isolirt. Auch ist grossen Theils die Melodie und Haltung der Gesänge etwas gewöhnlich und das Lyrische dem Dramatischen vorwaltend. Dennoch erhielten einige Lieder und Ensemble's verdienten Beifall.

Zwei Feierlichkeiten verschiedener Art fanden in der Sing-Akademie Statt. Ueber die erste, *Fr. Curschmann's Gedächtnissfeier*, haben Sie bereits Mittheilung erhalten. Ueber die zweite Feier von den Eleven der königl. Akademie der Künste am Geburtstage ihres würdigen Vorstandes der musikalischen Sekzion, des Herrn Musikdirektors *C. F. Rungenhagen*, am 27. September veranstaltet, folgt hiebei ein besonderer Bericht.

Das Repertoir der Königsstädtischen Bühne war im September sehr beschränkt. Die italienische Oper behalf sich mit Wiederholungen des Torquato Tasso, Barbiere di Seviglia, Gemma di Vergy u. s. w. Von einer neuen komischen Oper (die indess zu Zeiten der Dem. Sontag und des unersetzten Spizeder auf dieser Bühne bereits in teutscher Sprache gegeben wurde), „Il Turco in Italia" von Rossini, konnte nur der erste Akt gegeben werden, da Signora *Ferlotti* plötzlich erkrankte. Ein neu engagirter Bassist, Signor *Setti* aus Mailand, zeigte eine reine, etwas belegte, nicht sehr starke Baritonstimme und ziemliche Geläufigkeit. Doch waren die Störungen diesen Abend zu gross, um schon ein kompetentes Urtheil über seine Leistungen fällen zu können. Nach dem ersten Akt des Turco sang Herr Setti noch eine Arie aus dieser Oper, und zum Schluss wurde der letzte Akt der Lucia di Lammermoor gegeben. Das Theater ist jetzt bei den italienischen Opernvorstellungen meistens wenig besucht, wogegen die Possen durch *Beckmann's* Komik fortwährend das Haus füllen. Dass die teutsche Oper gänzlich von dieser Bühne verbannt ist, scheint keine richtige Spekulazion zu sein. Doch wird noch eine italienische Sängerin (ich glaube die *Albertazzi*) erwartet, und es könnte sein, dass im Winter die Theilnahme für die italienische Oper wieder zunimmt. Doch für lange Zeit dürfte solche sich doch schwerlich erhalten, wenn nicht ein *Rubini*, *Moriani* oder eine *Grisi* u. s. w. zu gewinnen ist, was doch kaum möglich sein dürfte. — Dem. *Löwe* kommt nicht hieher zurück, sondern hat in Mailand ein Engagement angenommen.

Zur Feier des Geburtstages des Königs sollte am 15. Oktober im königl. Theater Halevy's „Guitarrenspieler," später Gluck's „Orpheus" (durch Dem. *Hähnel*)

gegeben werden. Die Königsstädtische Bühne will eine italienische Fest-Kantate und Rossini's Otello aufführen. — *Meyerbeer* ist nach dem Alexis-Bade abgereist.

Musikalische Geburtstags-Feier.

Seit dem Bestehen der akademischen Schule für musikalische Komposizion nahmen die Eleven der königl. Akademie der Künste (Musikalische Sekzion) jederzeit von dem Geburtstage ihres verdienstvollen Lehrers, Musikdirektors *C. F. Rungenhagen*, am 27. September, Kenntniss, indem sie eigene Festkomposizionen in der Wohnung desselben aufführten. Im vorigen Jahre wurde in einem befreundeten Hause eine kleine Oper von dem Eleven Thiessen an diesem Tage aufgeführt. In diesem Jahre hatten sich die musikalischen Eleven unter einem Vorwande die Partitur des von C. F. Rungenhagen in Musik gesetzten Oratoriums von Metastasio: „La Morte d'Abel" von dem Komponisten verschafft und im Stillen eine vollständige Aufführung mit Chor und Orchester vorbereitet. Zu den Proben waren denselben Säle im königl. Akademiegebände eingeräumt worden, so dass der Gefeierte durchaus keine Ahnung von dem Unternehmen haben konnte. Am 27. v. M. holten ihn zwei der ältesten Eleven aus seiner Wohnung ab und führten den Direktor zu seinem Ehrensitze in dem grossen, mit Blumenvasen und Gewinden festlich geschmückten Saale der Singakademie, in welchem sich bereits mehrere hundert eingeladene Personen, meistens Freunde und nähere Bekannte des Gefeierten, versammelt hatten. Eine festliche Introdukzion des Eleven *Hering* leitete die Kunstfeier ein. Hierauf folgte eine Anrede des Eleven *J. Stern* an den Direktor, ungefähr des Inhalts: wie die Eleven ihre Anhänglichkeit an den verehrten Meister dadurch an den Tag legen wollten, dass sie eine seiner Komposizionen zur Aufführung brächten, um sich auf diese Weise noch inniger geistig mit ihm zu vereinen. Es folgte nunmehr die Aufführung des ungemein ausdrucksvollen, in würdigem Styl durchgeführten Oratoriums (dessen öffentliche Aufführung wohl zu wünschen wäre) in italienischer Sprache, durch mehr als hundert Personen. Die Soli waren zum Theil von königlichen Sängern, auch von Mitgliedern der Akademie besetzt. — Da Metastasio's Gedicht nur zwei Chöre enthält, so hat der Komponist dem Werke in seiner Bearbeitung sechs Chöre gegeben und es dadurch der neuern Zeit näher geführt. Das besonders in den Rezitativen schwierige Oratorium (von dem bisher noch nie eine vollständige Aufführung Statt gefunden hatte) wurde recht gelungen, in manchen Nummern vortrefflich ausgeführt. Den ersten Theil leitete der Eleve *J. Stern*, den zweiten der Eleve *Küster*. Die umsichtige Leitung des aus Eleven der Akademie und Mitgliedern der philharmonischen Gesellschaft, auch einigen Kapellisten bestehenden Orchesters führte der Herr KM. *Ries*. Am Schlusse der Feier sprach der Gefeierte seinen Dank aus, mit inniger Rührung versichernd: dass es ihm Freude sei, *in* der Kunst und *für* diese zu wirken, und dass er nur mit seinem *Leben* aufhören werde, ihr von ganzer Seele treu zu sein. Noch lange möge der anspruchlose, uneigennützige Künstler seinen Schülern und der edlen, ernsten Tonkunst erhalten bleiben! Liebe und Achtung werden ihm stets sein mühevolles Wirken zu erleichtern streben und treue Freunde ihm zur Seite stehen.

Aachen, den 7. Oktober 1841. Unsere rühmlichst bekannte Liedertafel feierte vor Kurzem einen seltenen musikalischen Triumph.

Nach dem Vorbilde der Konkurse für Harmoniemusik, welche in dem benachbarten Belgien von Zeit zu Zeit veranstaltet werden, und woran fast alle Gemeinden und Städte des Königreichs Antheil nehmen, hat eine Brüsseler Singgesellschaft, die Société Grétry, einen Konkurs für Männergesänge eröffnet, der von der Regierung kräftig unterstützt worden ist und wozu zwölf Gemeinden und zehn Städte sich hatten als Konkurrenten einschreiben lassen; unter den Letztern waren nur zwei auswärtige Gesellschaften, nämlich die Liedertafel und die Concordia, beide aus Aachen. Die Städte konkurrirten unter sich, eben so auch die Gemeinden.

Der Konkurs fand am 26. September in der dortigen Augustinerkirche, welche zu öffentlichen Aufführungen eingerichtet worden, Statt. Unter den belgischen Sängern zeichnete sich die Stadt Brüges besonders durch ihr schönes Ensemble aus, und die sämmtlichen Leistungen wurden beifällig aufgenommen. Als aber die Aachener Liedertafel an die Reihe kam, war der Eindruck unbeschreiblich, welchen deren schöner Vortrag des „*Gute Nacht*" von Girschner und „*Des Teutschen Vaterland*" von Reichardt hervorbrachte. Schon nach dem ersten Liede, welches mit einer seltenen Vollkommenheit gesungen wurde, brach ein ausserordentlicher Applaus los, der nach dem zweiten noch stürmischer wurde und von einem Regen von Blumen und improvisirten Kränzen begleitet war. Dem einstimmigen da Capo-Ruf genügte die Liedertafel, indem sie nach dem Konkurse noch ein Paar Quartette sang, denen derselbe stürmische Beifall folgte. Hiernach wurden die Preise vertheilt; der erste bestehend in einer grossen goldenen Medaille wurde einstimmig der Aachener Liedertafel zuerkannt, den zweiten erhielt die Gesellschaft aus Brüges, den dritten die Gesellschaften aus Termonde und Alost. — Am folgenden Tage gab die Liedertafel zu Gunsten der Brüsseler Armen eine Matinée musicale; 3 bis 4000 Menschen waren in der Augustinerkirche versammelt und wurden in ihrer Begeisterung zu dem stürmischsten Applaus hingerissen.

Selten ist teutschem Gesange und teutscher Kunst im Auslande eine solche entschiedene Anerkennung geworden, was bei der bekannten Vortrefflichkeit unserer Liedertafel auch kaum zu bezweifeln war.

Die Nachricht, dass wir den uns in wenigen Monaten so liebgewordenen talentvollen *W. H. Veit* aus Prag, welcher unsere Musikdirektorstelle provisorisch angenommen hatte, wieder verloren haben, hat alle hiesige Musikfreunde mit Leidwesen erfüllt. Der Ruf, den er nach Aachen erhielt, und der glänzende Erfolg seiner hiesi-

gen kurzen Thätigkeit haben ihm in seiner Heimath eine solche Anerkennung seines Talentes verschafft, dass die ihm gewordenen Zusicherungen ihn veranlasst haben, seinen dortigen amtlichen Verhältnissen nicht zu entsagen.

Wir hoffen, baldigst die städtische Stelle eines Musikdirektors, womit ein jährlicher Gehalt von 600 Thalern verbunden ist, auf eine würdige Weise besetzt zu sehen.

Ein Wort über italienische Musik in Teutschland.

Frankfurt. Wo soll man noch teutsche Musik suchen, als da, wo teutsche Volks- und Rheinlieder wie Pilze aus der Erde schiessen, und wo dem Andenken unsterblicher teutscher Männer so herrliche Monumente gesetzt werden? Aber man findet sie dort nicht. Die welsche Manier hat sich wie ein betäubendes Gift dergestalt mit unserm Blute vermengt, dass wir ohne eine musikalische Revoluzion für den echten und tiefern Gehalt der Tonkunst bald gar keinen Sinn mehr haben werden. Theaterinstitute, von welchen allererst eine höhere Geschmacksrichtung ausgehen müsste, sind entweder abhängig von der Lebensfrage, oder haben zu wenig Energie, um sich den Anforderungen des Publikums zu widersetzen. Den erstern wollen wir keinen Vorwurf machen, da es sich um die liebe Existenz handelt, aber desto mehr die letztern zur Verantwortlichkeit ziehen, da sie die Mittel vernachlässigen, die ihnen zu Gebote stehen, ihr Publikum zu sich hinauf zu ziehen und zu bilden. Aber es wird im Leben wohl nicht besser, so lange sich nicht alle Theaterdirektoren zu solchem Bündnisse die Hände reichen.

Wir z. B. sind in diesem Augenblick von italienischer Musik ganz umsponnen, und der Fremde, der in der Absicht unsere Mauern betritt, um sich im Mittelpunkt von Teutschland einmal einen soliden Genuss zu verschaffen, findet ein Netz von ausländischen Weisen um sich geschlungen, in das ihn die Anstrengung, sich herauszuwinden, nur immer fester verwickelt. Man werfe nur einen Blick in teutsche Musikhandlungen, um auch sogleich auf den Standpunkt der allgemeinen Geschmacksrichtung geführt zu werden. Edle Originalwerke liegen in staubigen Winkeln vergraben, während die leichtfertigsten Arrangements aus welschen Opern in allen Formen bunt und breit aufliegen und zum Kauf locken. Wir sehen gute alte Firma's über Titeln von Edizionen prangen, über die das ästhetische Gefühl hoch erröthen muss; und es ist schon so weit gekommen, dass die praktischen Theile der Schulen sogar aus Opernmelodieen bestehen müssen. Selbst des teutschen Komödienzettels gemüthliche Phisiognomie trauert unter der italienischen Larve, denn die Oper hat seit dem Beginn unserer Messe ebenfalls ihr ehrbares teutsches Kleid abgelegt. Der einzige Anhaltepunkt für ein volles Herz, Figaro's Hochzeit — blieb leer. Und nun gab es auch weiter nichts mehr als ausländische Namen, wovon ein teutsches Ohr völlig Krämpfe bekommt. Norma, die mich wie mein Schatten verfolgt, trat mir wieder zwei Mal entgegen, und selbst der schöne Gesang der Miss Kemble konnte für das Zuviel nicht schadlos halten. Beatrice di Tenda, Otello, Lucia di Lammermoor, Belisario, I Puritani, und wieder diese Norma zogen in einzelnen Szenen unter grösstentheils gemischten Texten, und die Hugenotten, auch von keiner echten Race abstammend, pomphaft an uns vorüber. Die *Persiani*, *Rubini* und *Negri* gaben Konzert, und repräsentirten natürlich ihre Bellini, Rossini, Donizetti und Pacini. In der Abendunterhaltung des blinden Klarinettisten *Fasano* aus Neapel sang *Ronconi*, ein hiesiger Gesanglehrer, nur seine Mutterweisen, und ein teutscher Geiger trug Souvenir de Norma vor. Die Sonnambula steht schon angekleidet an den Pforten, und Donizetti's Favoritin liegt bereits auf dem Ambos der Proben. Die falsche Catalani, zwei Mal dazwischengeworfen durch das Gastspiel des Herrn *Busch*, war unter diesen Umständen eine unfreiwillige bittere Ironie auf die ganz gute teutsche Komposizion Schusters. Auch *Liszt* schürte die Flammen dieser italienischen Feuersbrunst, und hob den klassischen Eindruck, den er durch den Vortrag der Beethoven- und Weber'schen Konzerte hervorbrachte, durch seine Hexamerons, Galops chromatiques, Valses infernales u. s. w. grösstentheils wieder auf.

Aber nicht in Opern und Konzerten allein; wohin wir uns wenden, in öffentlichen Gärten, wie in Restaurazionen, auf der Promenade, überall verschlingen italienische Miniaturorchester mit ihrem Janitscharengeprassel jede teutsche Unterhaltung. Man flieht vergebens. Die Musikbanden der Bergknappen und Strassenvirtuosen aller Farben sind an allen Ecken aufgepflanzt und halten gänzlich italienische Konversazionen mit einander. Belisar z. B. verfolgt mich von der Zeile bis zum Affengässchen, wo mich die Straniera in Schutz nehmen will. Ich entfliehe dieser Heuchlerin und falle den Puritanern in die Hände, die mir an der Hauptwache drohen. Von da jagt mich die unvermeidliche Norma wieder in meine Wohnung. Hier will ich erschöpft ausruhen, entschlummern, aber selbst eines edlen erhebenden Traumes bin ich unfähig, denn sogar durch verschlossene Fenster dringt — die Nachtwandlerin. So zur Verzweiflung gebracht, will ich fort, sogleich nach London hinüber, um dort eine teutsche Oper zu hören, als mir ein Gedanke wie ein Blitz die wirren Sinne erhellt: „Singen denn nicht heute unsere Liederkränze ihre teutschen kernhaften ungeschminkten Lieder?“ — Und sogleich machte ich mich auf, und die Namen: Mozart, Mendelssohn, Klein, Gersbach, Speyer und viele andere sollten mich wieder daran erinnern, dass ich ein Teutscher unter Teutschen sei. Und so war es auch. *C. G.*

Potsdam, den 16. Oktober. Den 25. Juni feierte der für Instrumentalmusik vor 25 Jahren hier gestiftete und später unter dem Namen der *philharmonischen Gesellschaft* rühmlich fortbestehende Verein seinen Stiftungstag durch ein ausserordentliches grosses Vokal- und Instrumentalkonzert, mit einem darauffolgenden Festmahle. Ueber die Leistungen und Schicksale dieses für unsere Stadt einzigen Vereins, der an feststehenden Tagen gute

und nicht kostspielige Gelegenheit gibt, grössere Tonwerke kennen zu lernen, hat unser würdiger Seminardirektor Herr *Hientzsch* in unserm Wochenblatte ausführliche Nachricht gegeben, woraus wir nur die Hauptsachen zur allgemeinen Kunde bringen wollen. Das Institut, das offenbar eine Zierde Potsdams ist, bildete sich 1816 aus einem Quartettvereine; seine Instrumentalleistungen an Sinfonieen u. s. w. wurden über zehn Jahre lang von einzelnen tüchtigen Mitgliedern der Gesellschaft dirigirt. Von den Verstorbenen werden dankbar genannt: *Bliesener*, *Wessely*, *Glaser*, *v. Bismark* und *Brunner*. Nur noch ein Stiftungsmitglied, der Stadtrath Herr *Klincke* lebt noch und wirkt als Violinspieler und sorgfältiger Kassenverwalter eifrig dafür fort. 1827 erhielt der Verein einen bestimmten Musikdirigenten in dem umsichtigen königl. Kammermusiker *Töpfer*. Man konnte es nun wagen, Beethoven'sche Sinfonieen zu Gehör zu bringen und auswärtige Künstler zur Verschönerung der Konzerte einzuladen; auch Gesangstücke wurden nun vorgetragen und somit die Gesellschaft die philharmonische genannt. 1833 erhielt die sehr erweiterte Gesellschaft für ihre Uebungen und Aufführungen den Konzertsaal im königl. Schauspielhause verwilligt, was für die Zusammenhaltung derselben sehr gedeihlich gewirkt hat bis auf den heutigen Tag. Nur der Umstand, dass der Dirigent nicht in der Stadt, sondern in Berlin wohnte, war noch etwas hinderlich, und das Ganze hatte daher und durch eingeschobene Deklamazion doch mehr die Richtung kurzweiliger Unterhaltung. 1838 wurden nach manchen Verbesserungen in der Organisazion der Gesellschaft durch den Oberregierungsrath *v. Könen* ein im Orte lebender und den Zwecken des Vereins sich ganz widmender Mann zum Musikdirektor vorgeschlagen. Herr *Damcke* wurde gewählt. Von der Zeit an datirt sich eine neue Periode des Vereins. Jetzt erst wurde im Vereine selbst eine eigene Abtheilung für den Gesang errichtet, welche durch den Eifer des vorzüglich durch *Aloys Schmitt* und *Schelble* gebildeten Musikdirektors sich so schnell hob, dass sehr namhafte Tonwerke, wie früher berichtet, aufgeführt werden konnten, was auch nicht selten zu wohlthätigen Zwecken geschah. Die Gesellschaft ist im Besitz einer bedeutenden und werthvollen Musikaliensammlung, mehrerer kostbarer Instrumente, und erfreut sich eines guten Kassenbestandes. Die Leistungen des Stiftungsfeierkonzerts waren von allen Seiten so gelungen, dass wir den Ausführenden unsern besten Dank öffentlich abzustatten haben. Das Hauptstück war eine neue, eigens dafür komponirte Kantate des Musikdirektors *Damcke*, dann die grosse Fest-Ouverture mit dem Triumphmarsch von *Ries*. — Ausserdem gab der Verein fünf Sommerkonzerte, worin Sinfonieen und Ouverturen von Beethoven, Mozart, Spohr, Weber u. A. zu Gehör gebracht wurden. Neu war eine Ouverture von *Flodoard Geyer* und zwei Gesangkomposizionen von *Damcke*, der 32. Psalm und ein Ave Maria. Ein junger Violinspieler *Karl Hering*, Schüler von Hubert Ries, spielte mit vielem Beifall die Melancholie von Prume und mehrere eigene Komposizionen.

Auf dem hiesigen Hoftheater wurden im Laufe des Sommers die Opern: Figaro's Hochzeit, Nachtwandlerin, Gesandtin, Lucia di Lammermoor und Lucrezia Borgia gegeben. Fräul. *Tuczeck* aus Wien gastirte als Susanne, Amine und Antoinette. Sie gefiel, doch fehlt ihr noch im Gesange und Spiele Feuer und Leben. Mad. *Pohlmann-Kressner* trat in der Gesandtin auf. Die italienische Sängergesellschaft in Berlin gab uns Lucia di Lammermoor beifällig, obgleich nicht eben Ausgezeichnetes geleistet wurde. Mad. *Gentiluomo* erntete als Lucrezia Borgia unendlichen Beifall; Gedichte, Blumenregen und wiederholtes Hervorrufen erhob sie nach dem Vorbilde Berlins, dem wir unbedingt folgen. Neben der Gefeierten war Herr *Mantius* als Gennaro vortrefflich. Auch Fräul. *Penz* aus Hannover (Orsino) und Herr *Krause* aus München (Herzog) gefielen.

Mad. *Duflot-Maillard* gab unter Herrn Kapellmeisters *Henning* Leitung im Schauspielhause ein Konzert, verbunden mit Szenendarstellungen im Kostüme, unter Anderm mit Dem. *Schulz* den dritten Akt der Montecchi und Capuleti von Vaccai, mit Herrn *Zschiesche* eine grosse Szene aus Belisario. Ausserdem spielte Herr *Henning* ein Violin-Concertino eigener Komposizion, und die Gebrüder *Gareis* trugen Rondo und Variazionen für zwei Klarinetten von Gährich vor. — Auf dem Plateau des Eisenbahnhofes gab die Steyermark'sche Musikgesellschaft einige sehr besuchte Walzer-Konzerte, und Herr Musikdirektor *Wiprecht* aus Berlin ein grosses Militärkonzert ebenda, worin Beethoven's Sinfonie in C moll und die Schlacht von Vittoria von sämmtlichen hiesigen Militärmusikchören ausgeführt wurde.

Heute wird *Halevy's* Guitarrenspieler gegeben, worin Fräul. *Tuczeck* gastirt. Unsere nächste Hoffnung ist Antigone von Sophokles mit Musik zu den Chören von Mendelssohn-Bartholdy. Im Schauspielhause werden bereits bedeutende Vorbereitungen dazu gemacht.

Strassburg. In dem letzten Bericht über das hiesige Theaterwesen wurde angezeigt, dass die privilegirte französische Direktion des Hrn. Dupont für das Jahr 1840—1841 mit Direktor Schumann in Mainz für eine deutsche Oper kontrahirt hatte, um hier während der Monate Mai und Juni, nach Belieben auch Juli (1840), zu spielen, — dass die Nichterfüllung dieses abgeschlossenen Kontrakts von Seiten des Direktor Schumann Anlass zu einem Rechtsstreit gegeben, über dessen Entscheidung Ref. das Weitere zu berichten versprochen. Erst jetzt, und nach der ihm gestatteten Einsicht der Akten, kann er sein Versprechen erfüllen.

Die Prozessgeschichte ist folgende: Am 22. Hornung 1840 wurde zu Strassburg zwischen der französischen Direkzion und dem Bevollmächtigten des Direktor Schumann ein Vertrag abgeschlossen, wodurch letzterer sich verbindlich machte, während der Monate Mai und Juni 1840 *mit einer vollständigen Operngesellschaft* im Theater zu Strassburg zu spielen, und monatlich wenigstens 12 Vorstellungen zu geben, mit dem besondern Anhang, dass jede nicht gegebene Vorstellung eine Schad-

losbaltung von 250 Fr. nach sich ziehe. Die vierte Bedingung des Vertrags lautet folgendermaassen: *Mr. Schumann devra pendant toute la durée du présent traité avoir une troupe complette d'opéra*, also *eine Operngesellschaft*, *sauf à lui*, *à y ajouter tel autre genre de spectacle qu'il jugera convenable*, d. h. es steht ihm frei, wenn er es für dienlich erachtet, *jede andere Gattung von Darstellungen* beizufügen.

Schumann hatte zu gleicher Zeit mit London kontrahirt und fand *seinem* Interesse angemessener, die mit Strassburg eingegangene Verbindlichkeit abzulehnen, was er durch einen unterm 6. März an die Strassburger Direkzion geschriebenen Brief glaubte abthun zu können, indem er darin das Verfahren seines Bevollmächtigten über den abgeschlossenen Vertrag als *Leichtsinn* und *Taktlosigkeit* behandelt. Allein die Strassburger Direkzion liess ihn am 13. April vor das Handelsgericht zu Mainz laden, und trug für die zu gebenden 24 Vorstellungen auf eine Schadloshaltung von 6000 Fr. an. Am 9. und 16. Juli sprach das Gericht der Strassburger klagenden Direkzion die kontraktmässige Schadloshaltung zu. Schumann appellirte, und das Mainzer Appellationsgericht erliess am 17. Dez. 1840 ein Urtheil, welches in den Verfügungen, wodurch das Handelsgerichtsurtheil verworfen ist, wörtlich also lautet:

Angesehen das handelsgerichtliche Urtheil . . . . und den Appel dagegen — der, nach den in der Sitzung des Obergerichts genommenen Anträgen, auf nachstehende Gründe gestützt wird, dass das Handelsgericht:

1) mit Unrecht die der Klage entgegengesetzte Unzulässigkeitseinrede verworfen habe, welche darauf gestützt war:
   a) dass die im Art. 3 des Vertrags bedungene Genehmigung der Behörde nicht beigebracht, und
   b) dass zur Zeit der erhobenen Klage, 13. April 1840, der Appellant noch keineswegs *in mora* gewesen seie, Verbindlichkeiten zu erfüllen, deren Vollzug dem Vertrag gemäss nur mit dem 1. Mai 1840 beginnen sollte; dass dieses Gericht
2) in der Hauptsache beschwerend erkannt habe a) . . . .
   b) . . . . (verworfene Appellbeschwerden).

In Erwägung zur 1. Appellbeschwerde, dass wenn der Vertrag vom 22. Febr. 1840, in seiner 4. Klausel dem Appellanten die Verbindlichkeit auflegt, während der Monate Mai und Juni und eventuell während des Monats Juli 1840 mit *seiner Schauspieler*-Gesellschaft *) auf der Strassburger Bühne Opern, und nach seinem des Appellanten Gutdünken noch andere Schauspiele **) aufzuführen, der Vollzug dieser Verbindlichkeiten nach der 3. Klausel des nämlichen Vertrags, durch die von der französischen Behörde zu ertheilende, durch den Appellaten zu erwirkende Ermächtigung, bedingt war ***).

*) Es ist in dieser oben wörtlich gegebenen Klausel keine Rede, weder von *einer* noch von *seiner Schauspiel*-, sondern blos von *einer anzuschaffenden Opern*-Gesellschaft.

**) *Tel autre genre de spectacle* heisst doch nicht: *auch andere Schauspiele*, sondern jede Gattung von Darstellungen, z. B. Ballete, mimische Vorstellungen u. s. w.

***) Dieser Artikel lautet also: Sauf l'approbation de l'autorité competente, que Mr. D. est chargé de solliciter, — Mr. D. *garantit* à Mr. Sch. l'exécution du présent traité pendant le temps convenu, *sous peine de dommages-intérêts*, mais à la charge par Mr. Sch. de se soumettre aux mêmes clauses et conditions imposées à Mr. D. par le cahier des charges réglant son droit à la direction du théâtre, duquel acte — Mr. Sch. *a pris connaissance*.

In Erwägung, dass die Erlangung dieser Ermächtigung eine wahre suspensive Bedingung konstituirte *) wodurch der Vertrag, je nachdem die Ermächtigung gestattet oder verweigert wurde, in Wirksamkeit tritt, oder so in sein Nichts zerfiel, dass er weder für die eine noch die andere Partei eine rechtliche Folge äussern konnte.

In Erwägung, dass demnach der Appellat, der Natur der Sache gemäss, dem Appellanten die Erlangung dieser Ermächtigung zeitig genug nachweisen musste, damit dem Appellanten, der nicht auf geradewohl und ohne versichert zu sein **), dass dem Auftreten seiner Truppe auf der Stadtbühne von Strassburg von der dortigen Behörde kein Hinderniss in den Weg gelegt werden würde, der grosse Kosten aufwenden konnte, welche die Dislocation einer ganzen *Schauspieler*-Gesellschaft ***) auf eine so grosse Entfernung erfordert †), Zeit genug übrig blieb, um diese Dislocation zu bewerkstelligen.

In Erwägung, dass der Appellat aber auch rechtlich gehalten war, dem Appellanten vor Anstellung der Klage nachzuweissen, dass er die mehrgedachte Autorisation erhalten hatte, weil niemand aus einem Bilateralvertrage klagen kann, der ihm Verbindlichkeiten auflegt, ohne dass er sich zur Erfüllung dieser Verbindlichkeiten bereit erklärt, oder in so weit der Termin zu deren Erfüllung bereits verlaufen ist, nachweist, die ihm obliegenden Verbindlichkeiten erfüllt zu haben. An dem oben Gesagten kann auch der Umstand nichts ändern, dass der Appellant durch sein Schreiben vom 6. März 1840 dem Appellaten erklärt hatte, dass er sich zur vertragsmässigen Zeit in Strassburg nicht einfinden könne. Eine solche Erklärung, die allerdings den Appellaten zu der Vermuthung berechtigte, dass der Vertrag vom 22. Febr. zu einem Rechtsstreit führen werde, musste ihn weit mehr bestimmen, von seiner Seite nicht nur alles zu erfüllen, was der Vertrag ihm auflegte, sondern auch die dessfallsigen Nachweisungen in tempore utili zu machen, in deren Gefolge der Appellant immer noch einlenken und die erforderlichen Einrich-

*) Diese Ermächtigung, welche schon aus dem erwähnten und mitgetheilten Lastenheft hervorging, wurde nochmals speziell von dem Ministerium ertheilt; die Erlangung dieser Ermächtigung constituirte keine *suspensive Bedingung* gegen Schumann, denn sie war ihm kontraktmässig *garantirt mit Schadloshaltung* von Seiten der französischen Direkzion. Die rechtliche Folge einer Verweigerung lag also in der stipulirten Schadloshaltung.

**) Die Versicherung, welche die Strassburger Direkzion keinen Anstand nahm zu geben, weil die Ermächtigung schon in ihrer Konzession vorausgesehen und ergangen war, lag ja in der Konzion.

***) Kontraktmässig nur eine *Operngesellschaft*.

†) Seit der längst bestehenden direkten Dampfschifffahrt kaum eine Tagreise.

tungen treffen konnte, um die gegen den Appellaten eingegangenen Verpflichtungen zu erfüllen. Die erste Appellbeschwerde, welche darauf gestützt war, dass das Handelsgericht, obgleich die Autorisation nicht beigebracht war, den Antrag des Appellanten, die Klage noch zur Zeit unzulässig zu erklären, dennoch unberücksicht gelassen, ist also gerechtfertigt *). Noch mehr beschwerend für den Appellanten ist die Verfügung des Handelsgerichtsurtheils, welche es in die Wahl des Appellaten stellt, entweder die wirklich erfolgte Autorisation der französischen Behörde beizubringen, oder darzuthun, dass er diese Autorisation erhalten haben würde, wenn er sie nachgesucht hätte. Es steht dem Richter nicht zu, dem, was die Parteien unter sich bedungen haben, etwas anderes, am allerwenigsten etwas, was dem Bedungenen nicht aequipollent ist, zu substituiren. Nach der, in der Autorisation des Ministers des Innern vom 24. März 1840, die sich bereits am 30. März in den Händen des Appellaten befand, die er aber erst durch Akt vom 5. Sept. 1840, also nachdem die Sache bereits in die Appellationsinstanz gediehen war, dem Appellanten insinuiren liess, unterliegt es keinem Zweifel, dass die französische Behörde eine so allgemeine Anfrage, welche für die Behörde kein Interesse mehr hatte, weil die Zeit, während welcher der Appellant die Strassburger Bühne benutzen sollte, längst abgelaufen war, bejahend beantwortet haben würde. Es ist aber kaum glaublich, dass diese Behörde unter solchen Umständen der Beschränkung erwähnt haben würde, welche das französische Ministerialschreiben enthält, indem es dem Appellanten, welcher nach der 3. Klausel seines Vertrags jede Art von *Schauspielen* (?) aufzuführen, befugt (?) war, nur die Aufführung von Opern gestattete, was bezüglich der Kosten und der Frequenz des Theaters für den Appellanten von der nachtheiligsten Folge sein und ihn vielleicht veranlassen konnte, den Vertrag als caduc anzufechten. Nach dem Gesagten, und weil noch zur Zeit der angestellten Klage (13. April 1840) der Appellant noch in tempore utili war, um dem Vertrag in allen seinen Theilen nachzuleben, der Appellat also noch kein Forderungsrecht hatte, so war zu jener Zeit die Klage in doppelter Beziehung unzulässig. Man kann auch nicht sagen, dass dieser letzte Unzulässigkeitsgrund durch die von dem Appellaten unterm 15. Juni 1840, bezüglich der für den Monat Mai geforderten Entschädigung erhobene Klage wenigstens theilweise beseitigt sei, denn nachdem der Appellat weder in erster noch in der Appellinstanz Anträge aus dieser Incidentklage genommen, oder dieselbe auf andere Weise erwähnt hat, so muss sie als nichtexistirend betrachtet und unberücksichtigt gelassen werden *). [Wir übergehen die übrigen Appellbeschwerden, womit der Appellant abgewiesen ist.]

Aus diesen Gründen .... auf die Appellbeschwerden sub 1ᵃ et ᵇ rechtsprechend, erklärt das Obergericht, dass durch Urtheil des Handelsgerichts zu Mainz v. 9. u. 10. Juli 1840 übel gesprochen, wohl davon appellirt worden; erklärt sonach die vermittelst Ladung vom 13. April 1840 vor besagtes Handelsgericht gebrachte Klage angebrachtermaassen für unzulässig u. s. w."

Die Nichterfüllung des Vertrags von Seiten des Direktor Schumann hatte allmälig den Sturz der französischen Direkzion herbeigeführt, da sie sich für die Sommermonate blos mit einem Vaudeville versehen hatte, und es zu spät war, eine andere passende teutsche Operngesellschaft aufzufinden. Leider dient seitdem das Mainzer Urtheil zur Warnung, mit teutschen Direkzionen, ohne besondere Garantie, nicht mehr zu unterhandeln; in Folge dessen hatten wir während des Sommers 1841 keine teutsche Oper.

Indessen konnte die französische Operngesellschaft des Herrn Dupont erst am 27. August 1841 debütiren. Herr *Alexandre*, erster Tenorist, ausgezeichnet in Deklamazion und Gesang, und der Bassist *Lemonier* wurden mit Beifall aufgenommen; die erste Sängerin Mad. *Teissere* erlag, ungeachtet ihrer entschiedenen Vorzüge und ihrer guten Gesangmethode, einer Kabale und wurde nach ihrem freiwilligen Abgang durch eine weit schlechtere Mad. *Langle Derville* ersetzt. Am 14. November war die Direkzion genöthigt, in Folge des während der Sommermonate erlittenen Schadens, ihre Darstellungen einzustellen; die Gesellschaft spielte für eigene Rechnung, bis am 6. Dezember Herr *Pellizzari*, vormaliger Musikdirektor einer hier bestandenen italienischen Gesellschaft, die französische Theaterdirekzion bis zum Ende des Theaterjahrs fortsetzte. Seine Schwester Mad. *Cavaletti*, früher bei der italienischen Gesellschaft, trat auf die französische Bühne; sie studirte einige französische Opern ein, wobei jedoch ihr fremdartiger Dialekt stets störend wirkte. Die einzige neu in die Szene gesetzte Oper war Norma in der französischen Uebersetzung.

Dieser Direkzion folgte für das jetzige Theaterjahr 1841 — 1842, seit Mitte August, die des Herrn Jules Margnilly, vor der Hand mit einem Vaudeville. Schon am 30. Juli liess er, statt einer teutschen, eine italienische Operngesellschaft debütiren, welche von Brüssel kam, unter der Direkzion des Herrn v. Santy. Die zwölf von dieser Gesellschaft gegebenen Vorstellungen, worunter: Il Giuramento von Mercadante, Norma, Elisire

*) Dieser ganze Beweggrund fällt in Folge der durch die Strassburger Direkzion geleisteten Garantie weg; ferner war Schumann durch die genommene Einsicht des Lastenhefts über die darin enthaltene Ermächtigung der französischen Direkzion, eine deutsche Gesellschaft spielen zu lassen, hinlänglich beruhigt. Wegen dieser bei Strafe einer Schadloshaltung geleisteten Währschaft ist auch nirgends in dem Vertrag ein *tempus utile*, worauf sich das Urtheil so sehr stützt, vorgeschrieben. Eben wegen dieser geleisteten Garantie liess das Handelsgericht diese Beschwerde, die auch in der ersten Verhandlung nicht angebracht war, mit Recht unberücksichtigt.

*) Hier ist zu bemerken, dass auf die Ladung vom 13. April 1840 bereits durch das Handelsgericht am 16. Juli ein erstes Urtheil erlassen worden war, wodurch die Verhandlung auf den 14. Mai fortgesetzt worden. — Das Forderungsrecht der französischen Direkzion ging schon aus dem Brief des Schumann vom 6. März hervor, wodurch er die Vollziehung des Vertrags bestimmt *verweigerte*, und zwar aus dem, wohl nicht ausgedrückten, aber offenkundigen Grunde seines mit London abgeschlossenen Vertrags!

d'amore, Lucia di Lammermoor, Gabriele di Vergy u. a. waren in jeder Hinsicht ausgezeichnet zu nennen. Die Sängerinnen *Mathei* und *Donatelli*, welcher Letztern wohl der Vorzug gebührt, und welche beide mit Kronen überhäuft wurden, erregten einen unbeschreiblichen Beifall; der Tenorist *Paterni*, so wie der Bassist *Donatelli*, *Lagomarino* u. A. erhielten stets entschiedenen Beifall. Das Ensemble dieser gut einstudirten Gesellschaft erhöht ihren Werth und sie wird überall willkommen sein.

Die französische Operngesellschaft hat nun auch debütirt; die Beibehaltung der einen und der andern Mitglieder dürfte jedoch später noch in Frage gestellt werden. Referent behält sich daher vor, das Weitere darüber zu berichten.

Zur Verbesserung der Pianoforte.

Bei der in Teutschland so glücklich und rasch vorgeschrittenen Vervollkommnung des Pianoforte ist es zu verwundern, dass man noch nicht auf den Gedanken gekommen ist, dieses Bestreben auf das Pedal (den Dämpfer) auszudehnen, welches doch bei der neuesten Komposizions- und Vortragsart eine so grosse, beinahe die erste Rolle spielt. Ehedem gehörte ein nicht unbedeutendes Studium dazu, das Pedal richtig zu gebrauchen. In den meisten neuern Komposizionen ist dies nach dem älteren Begriffe fast gar nicht mehr anwendbar, oder es wird auch wohl gar nicht mehr für nöthig gehalten, so dass musikalische Ohren auch von meisterlichen Spielern nicht selten durch das Charivari unharmonisch in einander wirrender Töne bedeutend gemartert werden. Gleichwohl machen die aufgehobenen Pedale bei dem sonst trockenen Klaviertone einen herrlichen Effekt, den Niemand missen mag und den man jetzt viel öfter als sonst gebraucht und, daran gewöhnt, gar nicht entbehren kann. Es kommt also auf die Verbesserung der Dämpfer, so dass der Spieler sie mannichfacher anzuwenden vermag, ausserordentlich viel an.

In Moskau, wo das Klavierspiel bedeutend kultivirt wird, hat man deshalb schon längst einen guten Ausweg gefunden, wie uns kürzlich ein ausgezeichneter Musiker und Klavierspieler aus jener Metropole erzählte. Man hat nämlich die Dämpferleiste in der Mitte so getheilt, dass man die Dämpfer im Basse allein heben kann, während der Diskant gedämpft bleibt, oder umgekehrt, so dass der Gesang jedes Mal rein und ungestört hervorklingen kann. Der Tritt für den Fuss ist natürlich auch getheilt, so dass man die eine Seite oder die andere, oder auch beide zugleich mit *einem* Fusse bewegen kann.

Da wir die Sache noch nicht mit eigenen Augen sahen, so können wir hier weiter nichts thun als andeuten und darauf aufmerksam machen. Geschickte Pianofortebauer mögen sie näher bedenken und anwenden. Es wäre wohl kein geringer Vortheil, wenn diese Verbesserung auch bei uns eingeführt würde.

G. W. Fink.

Feuilleton.

Am 25. September gab *Liszt* in Frankfurt a. M. sein Konzert zum Besten der dasigen Mozartstiftung; es war sehr besucht und der Ertrag belief sich auf mehr als 900 Fl. — Ueberhaupt geht die Stiftung rasch vorwärts. Die Hamburger Liedertafel hat ihr eine jährliche Unterstützung von mehreren hundert Mark zugesichert; der Fonds beläuft sich bereits auf etwa 13,000 Fl., und es steht somit zu hoffen, dass die Erreichung des letzten und höchsten Zweckes, die Errichtung eines musikalischen Konservatoriums, nicht sehr fern mehr ist.

Von dem Wiener Taschenbuche *Orpheus*, redigirt von Dr. August Schmidt (dem Redakteur der Wiener Musikzeitung), ist der dritte Jahrgang, für das Jahr 1842, erschienen.

Für *Rubini's* Stelle an dem Pariser italienischen Theater sind nunmehr die beiden Sänger *Donati* und *Antonio Ronzi* engagirt, die sich mit dem schon früher dort angestellten Mario in Rubini's Rollen theilen werden.

Der Violoncellist *Alexander Batta* aus Paris ist von einer Kunstreise durch einen Theil des südlichen Teutschlands nach Paris zurückgekehrt. Namentlich hat er sich in den Bädern Ems, Wiesbaden, Baden-Baden mit vielem Beifall hören lassen und an diesen Orten innerhalb fünf Wochen zwölf Konzerte gegeben. Auch sein ihn begleitender Bruder Laurent Batta, Pianofortespieler, fand Beifall.

Der kürzlich zu Paris verstorbene Redakteur des Journals des Débats, *Bertin* der Aeltere, hat sich auch um die Tonkunst mannichfache Verdienste erworben, indem er die Künstler mit Wort und That förderte und beschützte. Er führte das musikalische Feuilleton (dessen Verfasser Hektor Berlioz ist) in seinem Journale ein, und welche Autorität dies Feuilleton in Paris, also in Frankreich, geniesst, ist bekannt. Von seinen drei Kindern ist die Tochter *Luise Bertin* Komponistin, und hat bereits zwei Opern: Faust und Esmeralda nicht ohne Glück auf die Bühne gebracht.

Das königlich Preussische Konsistorium der Provinz Brandenburg hat wegen der Benutzung der Kirchen zu musikalischen Aufführungen, wobei oft ungeeignete Stücke vorgekommen sein sollen, eine Verfügung an alle Ortspfarrer erlassen, inhalts deren der König, auf Antrag des Kultusministeriums, mittels Kabinetsordre bestimmt hat, dass Jeder, welcher eine Kirche zu musikalischen Zwecken benutzen will, zuvor die Bescheinigung des betreffenden Pfarrers beibringen soll, „dass der Text der aufzuführenden Musikstücke nichts für die Kirche Anstössiges enthalte."

Am Coventgarden-Theater zu London wird Miss Adelaide Kemble in einer Reihe italienischer Opern debütiren, welche zu diesem Zwecke in's Englische übersetzt werden. Ausserdem werden aber auch zwei neue inländische Opern zur Aufführung kommen, eine komische von Rooke und eine ernste von J. H. Taily.

Ein Franzose, Professor der Chemie an der medizinischen Schule zu Montpellier, hatte dort eine Messe gehört, die ihm ausserordentlich gefiel. Als er vernahm, dass der Komponist derselben, *J. H. Rinck*, in Darmstadt wohne, entschloss er sich, denselben zu besuchen, und hat jetzt diesen Entschluss von Lyon aus durchgeführt, lediglich in der Absicht, Rinck zu sehen. Letzterer ist natürlich hierdurch innig erfreut worden.

Der Stadtrath zu Aachen hat der dasigen Liedertafel, welche bei dem Brüsseler Wettsingen den Preis gewann (s. d. Bl. S. 876), dafür den öffentlichen Dank im Namen der Stadt ausgesprochen und beschlossen, der Gesellschaft eine mit dem städtischen Wappen gezierte Fahne oder Standarte zu überreichen.

Gestorben ist der Direktor des italienischen Theaters in London, Herr *Laporte*, 42 Jahr alt.

Dem. *Franchetti*, vom Hoftheater zu Hannover, ist am Hoftheater zu Stuttgart engagirt worden.

Am 14. Oktober fand, als Vorfeier zum Geburtstage des Königs von Preussen, zu Naumburg in der St. Wenzels-Kirche unter Leitung des Herrn Musikdirektors Otto Claudius die Aufführung folgender Stücke Statt: Salvam fac regem, von Claudius; 114. Psalm, von Mendelssohn-Bartholdy; Lobgesang, nach Worten der Schrift, von Demselben. Die Solopartieen sangen Mad. Bünau-Grabau aus Leipzig und Herr Schmidt vom Leipziger Stadttheater. Der Antheil war allgemein.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. № 44. 1841.

Johann Sebastian Bach.

Compositions pour le Pianoforte sans et avec accomp. par Jean Seb. Bach. Edition nouvelle etc. Oeuvres complets. Liv. 8. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 3½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unsere letzte Anzeige dieser überaus vortrefflichen Sammlung sämmtlicher Klavierwerke ohne und mit Begleitung von unserm weltgeehrten Vorbilde der gediegenen Komponisten hatte S. 145 d. Jahrganges den zehnten Theil, als eine Vorausnahme in der Reihenfolge, zu unserer Freude zu besprechen. Die Gründe dafür und was die auf den Vortheil der Musikwelt so eifrig bedachte Verlagshandlung namentlich für den zehnten Band, der die sechs Sonaten mit der Violine enthält, sowohl durch eignen Fleiss als auch durch nicht wenige ausgezeichnete, kenntnissreiche und für Sebastian begeisterte Männer leistete, haben wir am angeführten Orte mit Liebe auseinandergesetzt. Wir wissen nun aus Erfahrung, wie Viele der tüchtigsten Musikfreunde unsern Dank für jene Vorausnahme mit uns theilen; nicht minder kennen wir die Ungeduld, mit welcher zu ihrer eigenen Ehre nicht Wenige auf jeden neuen Theil dieses musterhaft ausgestatteten Werkes harren. Wären alle Musikliebhaber so eifrig für Seb. Bach'sche Komposizionen, als diese Auserwählten, so wäre ausser der Bekanntmachung der verdienten Verlagshandlung, dass wieder ein neuer Band mit diesem oder jenem Inhalte die Presse verlassen habe, auch nicht ein Wort weiter nöthig. Wer kann aber auch nur von denen Allen, die Bildung genug haben, am Spiele oder am Hören Bach'scher Werke Vergnügen zu finden, solchen Eifer verlangen? Für nicht zu Wenige sogar unter so Vorwärtsgegangenen, dass sie sich wohl mit Recht an solche Meisterwerke wagen könnten, wäre eine sogleich mächtige Entflammung dafür, mit Rücksicht auf ihre bisherige Geschmacksgewöhnung, selbst etwas Unnatürliches, was wohl erheuchelt werden, aber eben darum keinen lebendigen Segen bringen kann. Je mehr es hingegen wünschenswerth ist, dass eine immer grössere Zahl bis zum Genuss an Bach'schen Werken, nicht ohne Unterlass und in einseitiger Vorliebe, die selbst in diesem grossen Falle nicht vortheilhaft sein könnte, sondern von Zeit zu Zeit, nicht zu selten und im Wechsel mit andern wahrhaft ausgezeichneten Meisterkomposizionen, herangebildet werde, um so nothwendiger ist eine gediegene Ausgabe der sämmtlichen Bach'schen Klavierwerke, damit Jeder, der in dieses Hochmeisters Wesen noch nicht eingeweiht ist, zunächst für seinen Standpunkt und seine innere Wesenheit sich das wähle, was ihm noch am Nächsten steht und was ihm dann, bei näherer Bekanntschaft damit und in gewonnener Liebe dafür, den Weg für Höheres oder ihm mindestens noch ferner Stehendes bahnen wird. Was aber gerade das Nächste und Fördersamste für Jeden Einzelnen ist, bestimmt immer nur der einzelne Fall, die subjektive Bildungsbeschaffenheit eines Jeden, kann also im Allgemeinen durchaus nicht angegeben werden. Voraussetzen lässt sich jedoch in Hinsicht auf die Vielzahl, worunter auch sonst recht wacker gebildete Musikfreunde gehören, dass ihnen bei Weitem das Allermeiste von Sebastian neu ist, selbst dann, wenn sie es irgend einmal gehört und in der Freude an geringeren Erzeugnissen wieder vergessen haben. Und so werden auch wohl die sechs grossen oder sogenannt englischen Suiten, welche diese Lieferung enthält, sehr Vielen immerhin völlig neu sein, weil es nicht ihre Neigung war, sich von solchen Studien locken zu lassen, oder weil sie im Vorurtheil befangen, als sei alles Seb. Bach'sche nichts Anderes, als für ihren Standpunkt nicht besonders anziehendes Fugenwerk. Und dennoch dürfte sich Bach mit diesen grösser gehaltenen Suiten so viele, vielleicht noch mehr neue Freunde gewinnen, als er sich mit seinen kleineren sogenannt französischen Suiten gewann! — Wer sie kennt, weiss sie zu schätzen, und wer sie nicht kennt, wird Bach dadurch neu schätzen lernen und ihm näher geführt werden. — Hören wir das Vorwort der Verlagshandlung zu diesem Bande, das immer teutsch und französisch steht:

„Die vorliegenden *sechs grossen Suiten* (Adur, Amoll, Gmoll, Fdur, Emoll, Dmoll) erhielten den Namen *englische Suiten*, weil Seb. Bach sie für einen vornehmen Engländer komponirt hatte. Bisher waren diese Suiten nur vereinzelt an verschiedenen Orten zum Druck gekommen; es wird demnach den Freunden dieser Musikgattung angenehm sein, die ganze Reihenfolge in einer gleichmässigen Ausgabe hier beisammen zu finden (das ist aber nicht der einzige Vorzug; man merke daher ganz vorzüglich auf den folgenden, ganz bescheiden ausgesprochenen Satz, der viel verstärkter als wahr unterzeichnet werden muss). — Die Korrektur betreffend, ist auch auf diesen Band unter Mitwirkung mehrerer Künst-

ler die grösste Aufmerksamkeit verwendet und durch Vergleichung mit einer alten, vorzüglich guten Handschrift die Menge vormaliger Unrichtigkeiten beseitigt worden (das ist ein Hauptpunkt, der nicht genug in Anschlag gebracht werden kann). — Abgesehen von dem allgemeinen Kunstwerthe, der jede dieser Suiten karakterisirt, dürfte noch zu erwähnen sein, dass namentlich die Präludien, Sarabanden und Giguen durch ihren Reichthum an origineller Harmonie und Melodie sich besonders auszeichnen."

Aber die ganzen Suiten durch und durch sind reich, jede ein Ganzes für sich, und wir meinen, sie werden jetzt gerade, wo mancher stille Wunsch im Innern der Musikliebhaber, auch der modernsten, aufdämmert, sich zu einer Art von Morgentraum umbilden, der dem Erwachen vorausgeht. — Man thut nach unserer Ueberzeugung an Bach's Werken immer am Besten, man rezensirt sie gar nicht, sondern führt sie in's Leben und lässt sie wirken, in Jedes Gemüth nach eigenthümlicher Weise, welcher Weise dann durch ein paar Worte tiefer Eingedrungener oft mehr genützt wird, als durch lange Worte, denen Ton und Sachausdruck nicht mitgegeben werden kann. Nur bei grössern und tiefern Werken dieses Altmeisters dürfte ein vor der Ausführung gegebenes, aber bündiges Erklärungswort von guten Folgen sein. —

Dass der Fingersatz ohne Vergleich weit sparsamer als in den ersten Lieferungen, wo er gut, aber etwas überhäuft war, angegeben worden ist, kann nur erwünscht sein. Der Hauptvorzug hingegen bleibt immerhin die ausserordentliche Korrektheit und schöne Deutlichkeit des Druckes. Was dafür sowohl von der thätigen und keinen Aufwand scheuenden Verlagshandlung als auch von den dafür in Wirksamkeit gesetzten und begeisterten Künstlern geschieht, ist gar nicht genug zu rühmen. Der Fleiss der Vergleichung aller wichtigen Manuskripte, die nur zu erlangen sind, die ungemein treue und umsichtige Arbeit des Korrektors, Herrn Roitzsch, und die ausserordentliche Rührigkeit und Bereitwilligkeit der Verlagshandlung, die auch um einer ungewissen Kleinigkeit willen keine Opfer scheut, sind in der That musterhaft. Das muss seinen Segen bringen. Der folgende Band wird nicht wenig Neues d. h. bisher noch Ungedrucktes enthalten. Möge das Werk, das treffliche, nach Verdienst immer mehr Freunde gewinnen.

Für Violine mit Orchesterbegleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

Concerto dans le mode d'une scène dramatique pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte — par *Alexis Lvoff*. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr. 10 Ngr.; avec Pianoforte: 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei Weitem die meisten Ausgaben für und mit Orchester werden in Auflegestimmen gedruckt, und mit Recht. Nur den Beurtheiler, ist er nicht so glücklich, die geschriebene Partitur mit den Druckstimmen zu erhalten, was selten geschieht, hindert es an einer genauen Beachtung, sobald er das zu besprechende Werk nicht wenigstens einmal gut vortragen hörte. Dieser Vortheil kommt uns in diesem Falle sehr gut zu Statten; wir haben das Vergnügen gehabt, dieses Konzert von dem oft gerühmten Komponisten selbst äusserst schön und geschmackvoll vortragen zu hören, auf welchen Genuss wir uns noch lebhaft besinnen. Das Ganze klingt uns bei der wiederholten Durchsicht der Prinzipalstimme frisch genug im Innern wieder auf. Mit desto festerer Ueberzeugung können wir daher das überaus Reizende und freudig Aufregende dieser ausgezeichnet inhaltvollen Bravourkomposizion rühmen und haben es allen Violinvirtuosen nicht nur als gediegen lyrisch-dramatisches, sondern auch als ein sehr eingängliches und dankbares Konzertstück bestens zu empfehlen Eine ausführliche Beschreibung des kunstreichen und kunsteifrigen Mannes, als Komponisten wie als Virtuosen, lieferten wir unter Anderm 1840 S. 970 und 971. — Der Bau des Konzerts ist folgender: Das Orchester leitet kurz mit einem Adagio patetico ein, worauf die Solostimme ein sehr gesangreiches, mit geschmackvollen Bravour- und Cantabile-Stellen ausgestattetes Rezitativ hören lässt, dem sogleich ein Rondo agitato, ma non presto, $\frac{2}{4}$, A moll, höchst lebhaft rhythmisirt und durch einnehmende Bravour verschönt, folgt. Daran reiht sich nach gebührendem Tutti ein melodieschönes Andante religioso, $\frac{6}{8}$, worauf das Orchester einen kurzen Zwischensatz im $\frac{4}{4}$-Takt einschaltet, nach welchem die Solovioline sogleich in vollen Akkorden den Schlusssatz in C dur anschlägt, Marcia trionfale, $\frac{4}{4}$, der glänzend in drei Bravourabschnitten zum Ende geführt wird. — Allen tüchtigen und geschmackvollen Violinvirtuosen ist dies Werk gewiss eine sehr willkommene Gabe, eine der vorzüglichsten, die wir von dem ausgezeichneten Manne kennen gelernt haben.

Variations de Concert sur un Thème hollandois pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Quintuor ou de Pianoforte — par *Aug. Pott*. Oeuv. 20. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. av. Orch.: 2½ Thlr.; avec Quintuor: 1 Thlr.; avec Pianoforte: ⅚ Thlr.

Auch diese Bravourpartie ist natürlich in Auflegestimmen gedruckt erschienen; allein der Verfasser derselben, ein Mann vom Fache, als Kapellmeister, Komponist und Virtuos fast überall rühmlich bekannt, auch durch seine Kunstreisen, berechtigt im Allgemeinen schon zu guten Erwartungen, ob wir uns gleich nicht erinnern, diese Konzertvariszionen von ihm selbst, so oft wir auch Gelegenheit hatten, ihm für manchen vortrefflichen Genuss zu danken, vortragen zu hören. Es steht uns aber hier, obgleich ohne Partitur, ein anderes Hilfsmittel zu Gebote, dass wir dennoch über die Beschaffenheit der Komposizion einen Ueberblick gewinnen, der es uns möglich macht, eine nicht zu unbestimmte Ueberzeugung vom Wesen des Stücks auszusprechen. Es ist dies der Klavierauszug mit darüber gedruckter Prinzipalstimme. Solche Ausgaben sind nicht nur den Begleitern auf dem Pianoforte, sondern auch dem Beurtheiler, der sich ja auch

bei den meisten Opern nur mit Klavierauszügen begnügen muss, sehr willkommen. Wir möchten daher rathen, dass dieser Gebrauch, die Bravourstimme über der Klavierbegleitung mit abdrucken zu lassen, was einsichtsvolle Verlagshandlungen in nicht zu unwichtigen Werken auch wirklich schon thun, allgemein angenommen werden möchte; er dürfte selbst den Absatz befördern, weil er den Spielern den Vortrag erleichtert und folglich das Vergnügen am Werke sowohl für die Darstellenden als für die Hörer hebt. — Die kurze Einleitung, Andante maestoso, 4/4, D moll, ist so fliessend, würdig und ungezwungen schön, dass sie schon für das Folgende einnimmt. Das freundliche, fast volksmässige Thema aus D dur verstärkt den guten Eindruck und versetzt in eine sehr angenehme, stillheitere Stimmung, in welcher man sich Variazionen nicht nur am Liebsten gefallen lässt, sondern sie sogar wünscht, was bei einem tiefer gehaltenen, das Innerste bewegenden Thema weit weniger, oft sogar nicht im Geringsten der Fall ist. Die Wahl des Thema's ist also von bester Art, wie man sie nur wünschen kann. Die Variazionen in ihrer zweckmässigen Aufeinanderfolge sind es auch, und so werden sie vortheilhaft wirken sowohl ihres geschickt wechselnden Inhaltes, der deutlich und bestimmt hervortritt, ohne das Thema zu stark zu verhüllen noch zu wenig im Karakter zu verändern, als auch der mannichfachen Gelegenheit wegen, die dem Spieler gegeben wird, seine Fertigkeit hier im Glänzenden, dort im Sangbaren zu zeigen. Dass dabei Alles dem Instrumente angemessen ist, folglich sich auch zu fördernder Uebung für schon tüchtige Violinspieler eignet, versteht sich von selbst, wo von Komposizionen eines so anerkannten Violinvirtuosen die Rede ist, wie hier. Und so ist denn das Werk in jeder Hinsicht bestens zu empfehlen.

Daran schliessen wir noch folgende Orchesterkomposizion:

Ouverture für Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Contrabass componirt — von Dr. *F. S. Gassner.* Op. 10. Karlsruhe, bei Creuzbauer und Nöldeke. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Ueber diese Stimmenausgabe können wir ohne Partitur oder irgend ein anderes Hilfsmittel freilich nichts mehr mit Bestimmtheit sagen, als dass diese Ouverture, die aus einem mässig ausgeführten Einleitungssatze, Andante con moto, 4/4, in C dur, und aus einem Hauptsatze, All. moderato, 6/4, in C dur, besteht, nach Ansicht der Stimmen, munter, leicht fasslich und leicht ausführbar zu sein scheint, dazu nicht länger ausgesponnen, als es der Inhalt mit sich bringt. In den Stimmen finden wir, dass nicht eine, sondern zwei Flöten, die Violen hingegen nur selten zu zweien verwendet worden sind. Der Verfasser der Ouverture, grossherzogl. Badenscher Hofmusikdirektor und Herausgeber der Zeitschrift für Teutschlands Musikvereine und Dilettanten, auch schon durch anderweitige Leistungen bekannt, ist übrigens ein Mann, von dem sich Geschmack und gute Arbeit voraussetzen lässt. Man hat also Ursache, das Werk zu beachten und zu versuchen.

Vermischtes für das Pianoforte allein.

1) *Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes* (Melodie de Proch) par *Fréd. Kalkbrenner.* Oeuv. 147. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

2) *Rondoletto brillant sur des motifs de la Favorite de Donizetti.* Oeuv. 150. Von demselben. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 3/4 Thlr.

Die Fantasie ist in des bekannten Virtuosen bester Weise, so rund und bravourmässig eingänglich, dass fertige Spieler für Salonvorträge nichts Zweckmässigeres wählen können. Mag man auch noch so viel von allgemeiner Empfänglichkeit des Publikums für Kunstgewaltiges, Tiefes, Geistreiches u. s. w. reden, man überredet uns doch nicht, dass Bach'sche Fugen und Aehnliches überall gut thun. Es wird dabei bleiben: Der Wechsel beherrscht die Welt. Was in seiner Art rund ist und nicht mehr sein will, als wofür es sich gibt, dabei des Wohlgefallens einer nicht geringen Anzahl sich erfreut, dem würden wir selbst dann nicht entgegen sein, wenn es uns selbst auch nicht besonders gefiele. Das Letzte ist aber hier keinesweges der Fall, vielmehr unterhält uns eine so frischweg bravourmässige Fantasie zur Abwechselung auch, weil sie das ganz ist, was sie sein will, und keine weiteren Ansprüche macht. Wir wünschten, dies auch von dem Rondoletto sagen zu können. Es ist nicht minder bravourmässig, auch in Kalkbrenner's Art, also zur Uebung für schon gebildete Spieler, die für erhöhete Fingerfertigkeit sorgen wollen, recht nützlich; aber es hat diese Bearbeitung keinen bestimmten Einheitszweck: sie will tändelnd ergötzen auf äusserlich eingängliche Weise, und will doch auch öfter sich solid zeigen und imitatorisch arbeiten. Da stört dann Eins das Andere und wird aus Beiden nichts Ganzes.

Souvenirs de la Sicile. Capriccio sur des thèmes nationaux Siciliens par *J. P. Pixis.* Oeuv. 140. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Das Capriccio des längst gekannten Komponisten kann kaum anders als äusserlich kapriziös sein, weil es zugleich ein Potpourri ist. Der Hauptreiz liegt weit mehr im Bunten und Bravourmässigen, welches Letzte jedoch die Kräfte geschickter Dilettanten keinesweges übersteigt. Dabei hat es manche besser gearbeitete und glücklichere Stelle, als man es in Erinnerungen an ein Land oder an ein Schloss u. dergl. gewohnt ist. Der letzte Satz Tarantella Siciliana gefällt uns am Besten. Wenn es aber wahr ist, dass die Tarantelgestochenen die Dissonanzen nicht vertragen können und von jeder Zuckungen bekommen, so würden sie von dieser an Konvulsionen sterben. Zur Kur ist also diese Tarantella nicht zu gebrauchen, sondern zur artigen Bravour.

---

1) *Lieder composés* par *Fel. Mendelssohn - Bartholdy* transcrites par *Alex. Dreyschock.* (2 Heftchen.) Berlin, chez Schlesinger. Preis jedes Heftes: ½ Thlr.

2) *Mazurka composée* par *Alex. Dreyschock.* Breslau, chez C. Cranz. Pr. 8 Ggr.

Das Umschreiben beliebter Gesänge für das Pianoforte allein hat sich seit Liszt ziemlich verbreitet; man kann sagen, man hat's gelernt und es geht. Wir haben aber diese Ausgabe bereits im vorigen Jahrgange S. 722 besprochen und empfohlen. Die Masurka ist uns neu, hat manches Hübsche, aber auch manches Leere. Der junge Mann thut wohl, wenn er es mit seinen Veröffentlichungen genauer nimmt; gebildetes Talent ist da.

Fest-Polonaise zur Geburts- und Huldigungsfeier Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm 4. componirt und für das Pianoforte eingerichtet von *Ernst Köhler.* Op. 64. Breslau, bei Carl Cranz. Pr. 8 Ggr.

Es gibt nicht wenig Musikliebhaber, denen Tonsätze, die sich auf irgend eine Begebenheit beziehen, um so anziehender sind, besonders solche, die an Vaterlandsfeierlichkeiten erinnern. Sie erhalten hier eine gut durchgeführte, nicht schwer vorzutragende Polonaise aus D dur mit einem Trio aus B dur; Beides in angemessener Form für mässige Spieler.

Quatre Rhapsodies par *Edouard Wolff.* Oeuv. 29. Liv. I et II. Berlin, chez Schlesinger. Preis jedes Heftes: 14 Ggr.

Alle vier Nummern sind eigentlich ausgeführte Walzer, die sogar recht tanzlich sind, pikant gemacht durch harmonische Wendungen und durch beliebte Bravourmässigkeit, mit welcher sich ein eigener Rhythmus nicht selten verbindet, der ganz besonders herausgehoben werden muss. Die drei ersten sind flüchtiger Natur, $^3/_8$, Presto und Vivace presto, die vierte $^3/_4$ Allegretto, F moll, sehnsüchtiger und träumerischer, als die vorigen. Fertige Dilettanten werden sich gut damit unterhalten. Die zweite ist noch hübscher als die erste, und die dritte hat es vorzüglich auf sehr frappante und hastige Uebergänge abgesehen, die jetzt bekanntlich ihre ganz besonders enthusiasmirten Liebhaber haben, während sich Andere davon zum Lächeln angeregt fühlen, um den Enthusiasmus nicht zu stören. Herr Eduard Wolff lässt jetzt sehr viel drucken.

Sérénade erotique. Chanson d'un Troubadour composée pour la main gauche seule par *Rodolphe Willmers.* Oeuv. 6. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 8 Ggr.

Ein recht wohlklingendes und im Ausdrucke dem Inhalte nach gut gehaltenes Werkchen, ein Kunststück für den Spieler, mit Kenntniss des Instruments geschickt gemacht, überall ausführbar, besonders von einer tüchtig grossen Hand, wie sie dem Komponisten gegeben ist. Zu vorzüglicher Uebung der linken Hand sind auch dergleichen Sätze recht vortheilhaft. Doch ist nicht zu wünschen, dass viel dergleichen komponirt wird, es gäbe denn irgend einmal viele Klavierspieler, die nur eine linke Hand haben. Je besser solche Kompositionen gespielt werden, desto weniger merkt es der Hörer, dass sie mit einer Hand und nicht mit beiden zugleich vorgetragen werden. So ist es denn Augenmusik und für kleine Zirkel, um seine Gewandtheit zu zeigen.

Caprice par *Fr. Ed. Wilsing.* Oeuv. 6. Berlin, chez Bote et Bock. Pr. ½ Thlr.

Der junge Mann beweist sich nicht nur als geschickten Klavierspieler, sondern auch als einen mit innerer Musik begabten, dem es Ernst ist um geordnete Durchführung seiner Idee, auf deren redliche Bearbeitung er etwas gibt und worin er sich auch bereits sehr lobenswerthe Gewandtheit erworben hat, die nur noch zuweilen von der Arbeit überwunden und etwas mehr verstrickt wird, als es wünschenswerth sein kann. Das aber gibt sich mit jeder Arbeit immer mehr. Kurz, der Mann ist auf dem rechten Wege und verdient als rechtschaffen aufstrebender Künstler alle Beachtung.

Premier Concertino par *Jacque Rosenhain.* Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ggr.

Dieses Concertino ist auch mit Begleitung des Orchesters oder des Quartetts gedruckt worden. Da wir es aber mit Begleitung weder hörten noch sahen, so setzen wir es lieber unter die Werke für das Pianoforte allein, nicht blos weil wir es auf diese Art vortragen hörten, sondern auch hauptsächlich weil uns folgende Bemerkung auf dem Titel dazu berechtigt: „*Ce Morceau peut s'executer egalement sans Accomp., en jouant les petites Notes.*" — Das neue Werk dieses bekannten und tüchtigen Pianofortespielers und Komponisten hat uns viel Freude gemacht. Herr Rosenhain lässt auch hier den Gesang vorherrschen und neigt sich, besonders im Mittelsatze, zur Anmuth italienischer Melodie, wodurch er gute Befähigung zur Oper zeigt. Für das Pianofortespiel mag unsere Gewöhnung vielleicht diese Vorliebe etwas beschränkter wünschen, obgleich das Brillante auch dabei nicht versäumt wird. Im ersten und letzten Satze greift, dem Wesen der Sache nach, das Bravourmässige viel lebhafter durch und die ganze Anlage ist kräftiger, wir möchten sagen, teutscher. Alle Sätze zeichnen sich durch Ordnung und guten Zusammenhang aus, Eins entwickelt sich aus dem Andern und führt ohne Breite und Schwulst in erfreulichen Modifikazionen frisch, nur zuweilen etwas matter durch Anklänge, zu einem hellen Ziele. Die Zerrissenheit, in welcher jetzt Manche die Originalität zu finden wähnen, fehlt hier ganz. Es schliesst sich also schon in der Anlage und noch mehr in der Durchführung jener älteren Musikweise an, die niemals aufgehört hat, ihre Freunde zu haben, deren Liebhaber sogar wieder im Zunehmen stehen. Dieses Vertreten der älteren, geordneteren Komposizionsweise, obwohl in eigenthümlicher Erfindung und Verkettung, erstreckt sich bis auf die Fiorituren und Ausschmückungen, welche der Hummel'schen Manier am Nächsten stehen, die allerneueste Bravour hingegen geflissentlich von sich ent-

fernt halten. Man sieht, für welche Spieler und Liebhaber das in seiner Weise anziehende Ganze ist.

Fantaisie brillante sur des Airs polonais nationaux composée — par *Charles Schnabel*. Oeuv. 19. Breslau, chez C. Cranz. Pr. 16 Ggr.

Nach einer zeitgemässen, doch nicht zu übertriebenen Einleitung empfängt man eine ziemlich ausgeführte, mit Passagen wohl versehene Polonaise und darauf eine Masurek, auf Variazionenart brillant gemacht und mit Presto schliessend; für geübte Dilettanten recht brauchbar.

1) *Trois Morceaux à 4 mains sur l'Opéra La Xacarilla de Marliani* — par *Fréd. Burgmüller*. Op. 62. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 18 Ggr.
2) *Romance et Rondo sur un motif de la chaste Suzanne de H. Monpou composées* par *Fr. Burgmüller*. Oeuv. 63. Ebendaselbst. Pr. 10 Ggr.

Die Motive aus der Xacarilla sind gut gewählt und für den Zweck, den dieser Komponist in der Regel vor Augen hat, eben so geschickt als klug bearbeitet. Es kann nicht fehlen, dass diese melodisch und rhythmisch leicht fasslichen und gefällig anregenden Unterhaltungen mässig geübte Dilettanten zu Freunden gewinnen. Nicht geringeren Antheil werden sie vor den Augen erfahrener Lehrer finden, die sogleich erkennen werden, dass sie gerade so viel Inhalt haben, als noch nicht besonders geübten Schülern zuträglich ist, um mit Lust ihre Aufmerksamkeit auf technische Gegenstände mancher Art zu richten, die nie besser erlangt werden, als durch den Gebrauch solcher und ähnlicher Tonsätze. Zu viel innerer Gehalt ist dafür nichts weniger, als heilsam; man ist im Irrthum, wenn man dabei zu stark auf einen Inhalt sieht, der nur für Erwachsene ist. Ganz besonders gilt dies vom ersten Hefte, das Variazionen im eleganten Style enthält, so fördersam für die Meisten, dass man sie hoffentlich oft gebrauchen wird. No. 2. Boléro, eben so nützlich und jugendlich frisch unterhaltend. No. 3. Rondo brillant, eben so leicht, fast noch leichter und hübsch tändelnd. Ist es nicht gerade brillant, so ist es für noch geringe Kräfte nur um so geeigneter, und durch etwas gedehnte Ausführung der Aufmerksamkeit auf die Noten erspriesslich. — Op. 63 können wir weder so hübsch noch so vortheilhaft nennen.

1) *Deux Airs suisses variés arrangés à 4 mains composés* par *J. B. Duvernoy*. Oeuv. 34. Pr. 16 Ggr.
2) *Reminiscenses italiennes. Six Thêmes faciles de Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, arrangés pour le Piano* par *J. B. Duvernoy*. Oeuv. 104. Liv. 1, 2 et 3. Preis jedes Heftes: 12 Ggr.
3) *Fleurette italienne. Fantaisie sur un motif favori de Donizetti etc.* Oeuv. 105. Pr. 14 Ggr.
4) *Frères Jacques. Petit Dialogue composé à 4 m. etc.* Oeuv. 106. Pr. 12 Ggr.
5) *L'Elisire d'amore de Donizetti. Duettino à 4 mains* par — Op. 108. Pr. 10 Ggr.
6) *Fantaisie sur il Giuramento de Mercadante* par — Op. 109. Pr. 14 Ggr.
7) *II Rondinos italiennes* — par — Op. 110. No. 1: *Betly de Donizetti*; No. 2: *Il Bravo de Mercadante.* Preis jeder Nummer: 10 Ggr. — Alle komponirt von *Duvernoy* und herausgegeben von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man kennt diesen beliebten Komponisten; auch er arbeitet für Anfänger oder doch für Schulen und Dilettanten, in einer Weise, die nicht selten für seinen Standpunkt das Rechte trifft. Nur bleibt nichts mehr darüber zu sagen, was von wirklichem Nutzen sein könnte. Es gibt aber viele Leute und viele Lagen, in die Pianofortelehrer kommen, wo dieses Mannes Unterhaltungen gut zu gebrauchen sind. No. 1 ist sehr leicht, sobald eine kleine Fingerfertigkeit erworben ist. No. 2 eben so. Die Themen sind entweder mit einigen Variazionen versehen, oder als Rondo, oder tanzlich ausgeführt. No. 3 ist nicht anders, auch mit Variazionen, aber mehr für Dilettanten als für Schüler. No. 4 und 5 dagegen sind für Beide und ganz leicht. Wem die Introdukzionen zu leer sind, kann sie leicht weglassen, es schadet nichts. No. 6 macht auf etwas mehr Fingerfertigkeit Anspruch und ist mit Einleitung und Variazionen für etwas geübte Dilettanten. Die zwei letzten Rondinos sind wieder leichter, allenfalls auch für Schüler, sobald ihnen und dem Lehrer die ganze Haltung derselben zusagt; für nur mässig geübte Dilettanten werden sie recht sein.

1) *Quatre Airs de ballet tirés de l'Opéra: La Favorite de Donizetti pour le Piano* par *Franç. Hünten*. Op. 120. Liv. 1 et 2. Preis jedes Heftes: 14 Ggr.
2) *Die Favoritin von Donizetti. Mosaik*, arrangirt von *Peter Schubert*. Heft 1, 2 u. 3. Preis jedes Heftes: 14 Ggr. — Sämmtlich bei Schlesinger in Berlin.

Franz Hünten ist bekannt, hat viele Liebhaber und geht noch immer, zum Beweis, dass nicht alle Leute einerlei Pferde reiten, woran sie auch sehr wohl thun. Er wird auch diesmal seine Freunde vergnügen; für Schüler, nämlich für unerwachsene, hat er diesmal nicht gesorgt, auch Herr Peter Schubert nicht: es ist Alles für solche Musikliebhaber, die sich ihre Theaterfreuden an der Favoritin an ihrem Klaviere wieder von Neuem in die Herzen zaubern wollen. Dafür ist nun in diesen Melangen bestens gesorgt. *G. W. Fink.*

Freimaurer - Lieder.

1) *Sammlung der beliebtesten Freimaurer-Gesänge nach den Original-Melodieen für eine Singstimme mit leichter Pianoforte-Begleitung eingerichtet* — von *A. Neithardt*. Op. 120. Halle, bei G. C. Knapp. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.
2) *Auserwählte Gesänge der Loge Minerva zu den drei Palmen in Leipzig, mit Begleitung des Pianoforte.*

1s und 2s Heft. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis jedes Heftes: 22 Ggr.

Der Herausgeber der reichhaltigen Sammlung von No. 1 lässt sich in seinem kurzen Vorworte so vernehmen: „Da die Erfahrung gelehrt hat, dass die Logen nicht jederzeit diejenige Anzahl von Sängern zusammenbringen können, welche dazu gehört, um Gesänge vierstimmig vorzutragen, so habe ich es unternommen, die beliebtesten Männergesänge für eine Stimme mit leichter Pianofortebegleitung einzurichten, und zugleich die Tonarten so gewählt, dass die Ausführung keiner Stimme erschwert wird.“ Dem ist so, und das Buch wird für nicht wenige Logen einem Bedürfnisse abhelfen. Man erhält hier die bedeutende Zahl von 82 Liedern verschiedener Dichter und Komponisten, von denen die letzten in ihren Melodieen sich alle leicht und ansprechend gehalten haben. Sie besingen in der ersten Abtheilung in 4 Liedern *Gott*; in der zweiten den *König* in 5, das *Vaterland* in 4 und den *Protektor* in 3; in der dritten Abtheilung alle Maurerfeste und sonstige Angelegenheiten in 46 Liedern; die vierte Abtheilung ist von No. 69 — 82 der Geselligkeit und dem Frohsinn geweiht. Das Buch ist auf 96 Notenseiten in klein Querquart mit einem ungezählt angehangenen alphabetischen Register sehr gut ausgestattet; die Noten sind sauber gestochen, für manche Augen etwas niedlich, jedes Lied nur mit einer Strophe. Es ist aber ein Textbuch in demselben Formate besonders gedruckt beigegeben. Demnach ist Alles, was gewünscht werden kann, zum Vortheil der vielen Logen, und zwar um äusserst billigen Preis, geleistet worden.

Noch schöner, ja glänzend und höchst geschmackvoll zeigt sich die bei Fr. Kistner erschienene Sammlung wirklich auserlesener Lieder der Leipziger Loge Minerva (es sind in L. drei Logen), in beiden Langfolio-Heften 15 Gesänge verschiedener Dichter (z. B. Mahlmann und Wendler), sämmtlich mit Ausnahme einer alten Melodie komponirt von Matthäi und C. Schultz, Beide entschlafen. Die sogenannt alte Melodie ist von *Ebers*; der Text von Mahlmann: „Was ist's, das unsterbliche Geister“ hat hier eine andere Melodie, und die übrigen Lieder sind ganz eigene. Die Noten sind viel grösser und deutlicher. Beide Sammlungen stören sich nicht und sind gleichmässig zu empfehlen.

Kompositionslehre.

Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Komposizion. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Schulen u. s. w. Von *Friedr. Wilh. Schütze*, Seminarlehrer zu Dresden. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage seiner praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Dresden und Leipzig, in der Arnold'schen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung. 1841. S. XXXI u. 399 in 8.

Beispielbuch zur zweiten Auflage u. s. w. Ebendaselbst. S. 61 in Querfolio.

Angezeigt von G. W. Fink.

Man wird sich vielleicht erinnern, dass wir die erste Lieferung dieser neuen, zugleich auf einen höheren Gegenstand hingewendeten Auflage in der ersten Nummer dieses Jahrganges bereits besprochen haben. Es war dort unsere mühsame Aufgabe, jene bis Seite 240 vor uns liegende neue Auflage mit der ersten zu vergleichen, woraus sich ergab, dass beide Bücher des ersten und zweiten Druckes schlechthin gar nicht für einen und denselben Lehrkursus zu verwenden sind, so verschiedenartig sind sie geworden. Allerdings war dies auch nothwendig, wenn die früher bezweckte Harmonielehre nun in eine Komposizionslehre umgeschmolzen werden sollte. Ob es wohlgethan ist, eine solche Verschmelzung dieser beiden Doktrinen vorzunehmen, wollen wir hier nicht näher beleuchten; es wird sich anderwärts Gelegenheit finden, unsere Ansicht darüber denkenden Musikern vorzulegen. Wie Herr Schütze darauf verfallen ist, leuchtet Jedem von selbst ein, wenn wir es auch nicht im Laufe unserer früheren Besprechung der ersten Lieferung S. 10 d. Bl. ausgesprochen hätten. Auf diese unsere erste Rede über die erste Hälfte des Buches müssen wir nun verweisen. Indem wir nur noch bemerken, dass auch das Beispielbuch um der versetzten Reihenfolge der Lehrgegenstände willen natürlich eine ganz andere Ordnung erhalten hat, knüpfen wir sogleich wieder von S. 240 des Buches an, jedoch so, dass wir uns nicht von Neuem die lästige Mühe des Vergleichens beider Ausgaben aufbürden, da sie durchaus nichts mehr nützen könnte, eben weil wir schon erwiesen haben, dass beide Auflagen nicht zusammen gebraucht werden können.

S. 241 setzt die Lehre von den *Trugkadenzen* bis 244 fort, geht zur *Kadenzvermeidung* über durch Septimen- und Nonen-Sequenzen, die letzten mit weggelassenem Grundtone, also mit eingebildeten, nicht gehörten Nonenakkorden. — S. 249. *Schlussformeln*, halbe, verzierte und ganze Kadenz. S. 252 Anwendung der Trug- und vermiedenen Kadenzen in den Choralbearbeitungen. (Warum? In jeder Art Musik gilt *ein* Gesetz; die Choräle haben kein besonderes. Es ist jedoch hier vorzüglich auf Seminaristen Rücksicht genommen werden. Dadurch entschuldigt sich die Weitläufigkeit. Choräle für Männerstimmen, Frauen- und gemischten Chor vierstimmig zu setzen, hat denselben Grund.) Für Männerchor empfiehlt der Verfasser:

26 *Choräle aus allen Tonarten für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, besonders zum Gebrauch in Schullehrer-Seminarien und Gymnasien ausgesetzt.* Von *C. Karow*. Berlin, bei Trautwein.

Wir stimmen ihm völlig bei. Wer sie nicht besitzt, mag sich dieselben zum Studium und für den Gesang in solchen Anstalten anschaffen.

Der neunte Abschnitt handelt von S. 256 — 297 von den harmoniefremden Tönen, von durch dieselben entstandenen mehrdeutigen Zusammenklängen; von musikalischen Manieren, so weit solche auf der Anwendung

von Nebennoten beruhen. Also der Unterschied der Durchgangs- und Wechselnoten, leitereigen oder nicht, wird hier weitläufig auseinander gelegt, wobei als tief in der Natur begründet das Gesetz eingeschärft wird, dass die Nebennote nicht über einen ganzen Ton von ihrer Hauptnote entfernt stehen darf. (Die Nachahmung der Figuren hätte einige scharf gegen die harmonischen Töne dissonirenden wohl befriedigender erklärt.) Die S. 266 bemerkte Ungewissheit, ob eine Note Durchgangs- oder Wechselnote ist, scheint uns nicht von Bedeutung; wir würden sie für Durchgang erklären, worauf jedoch für die Praxis nichts ankommt. Dass zwei aufeinanderfolgende Nebennoten erst in den Hauptton leiten und dass sie in mehreren Stimmen vorkommen, auch dass sie Modulazionen bewirken können, ist gewiss. S. 275 bringt der Verfasser Beispiele, in denen Quinten und Oktaven durch Einschiebung harmonischer (kurzer) Nebennoten nicht als vermieden angesehen werden. Das will nun mit den S. 219 mitgetheilten Entschuldigungen der Quinten sich nicht für Alle vertragen. Im Ganzen ist jedoch der Verfasser für die Vermeidung derselben, ohne übertrieben schwierig zu sein. — S. 286 führt der Verfasser die Bemerkung vor, dass durch Nebennoten *mehrdeutige Zusammenklänge* entstehen, die also auf mehr als eine Art aufgefasst werden können. Es kommen Akkorde vor, welche gewisse Dreiklänge, Sext- oder Nonenakkorde zu sein *scheinen*; darum *Scheinakkorde* genannt, welche der Reihe nach bis S. 292 besprochen werden. Halten wir dies auch für viele Lernende nicht für unerlässlich nothwendig, weil es theils schon im Vorigen sich erklärte, theils auf andere Weise sich deutlich machen lässt, und zwar zugleich so, dass andere wichtige Gegenstände noch dadurch in ein helleres Licht gesetzt werden, so wollen wir dennoch dem Herrn Verfasser in diesem Darstellungsgange darum nicht widersprechen, weil ihm seine Erfahrung vielleicht bewiesen haben mag, dass diese Ansicht der Sache gerade für Seminaristen, denen das Buch vorzugsweise bestimmt ist, die zuträglichste sein dürfte. Dieser Bestimmung zufolge bezieht er auch alle Lehren zunächst auf praktische Bearbeitung der Choräle, was hier gleichfalls wieder geschieht von S. 293 — 297. Bei dieser Gelegenheit wird, ausser Hiller und Rink, vorzüglich *Schicht's* Bearbeitung der Choräle, der sorgfältig fliessend gesetzten Begleitungsstimmen wegen, zur Beachtung empfohlen, dagegen Seb. Bach's häufigere Nebennoten für die *Kirche* zu künstlich befunden. —

Der zehnte Abschnitt: *Auflösung dissonirender Intervalle* (bis S. 302), theils um das schon Abgehandelte zusammenzustellen, theils um das Fehlende zu ergänzen; Alles mehr praktischer Natur. Der *Orgelpunkt* (bis S. 312), etwas ausführlich gehalten. „Sind auch die beweglichen Stimmen einerseits von der ausgehaltenen Note unabhängig und können sie am Ende auch ohne jene Bassnote bestehen, so stehen sie denn doch auch andererseits noch in Beziehung zu dem ausgehaltenen Tone.“ Hier kommt auch der Undezimen- und Terzdezimen-Akkord zur Sprache. — Zwölfter Abschnitt: Tonart, Tongeschlechter; Anfang und Ende eines Tonstücks; Modulazion innerhalb desselben (bis S. 316; gewiss nicht zu viel). Von der 4-, 3-, 2-, 5-, 6-, 7- und 8stimmigen Setzart und verschiedenen kontrapunktischen Arbeiten, insbesondere Choralfigurirungen. Nur das Nothwendigste bis S. 332, mit den Lehren vom Motiv, der Imitazion und Sequenz, worauf Musterbeispiele figurirter Choräle folgen. Daran schliesst sich *das freie Präludiren* bis S. 339; von der Begleitung einer Melodie bis S. 344. Zum Schluss wird die Aussetzung der bezifferten Choräle von *Umbreit* (Gotha, bei Becker) mit Recht empfohlen.

Der erste Anhang gibt übersichtlich die Lehre von den *alten Kirchentonarten* nach P. Mortimer, wobei v. Winterfeld's Johannes Gabrieli zum Studium als wichtig empfohlen wird (bis S. 375). — Zweiter Anhang: Kurzer Unterricht über die wichtigsten musikalischen Instrumente und Einiges aus der Instrumentazionslehre, zuletzt gleichfalls wieder mit besonderer Hinsicht auf Instrumentazion der Choräle (bis zum Ende S. 399).

Es ist also überall im ganzen Buche vorzügliche Rücksicht auf Seminaristen genommen worden. Für diese besonders hat sich das Buch zweckmässig erwiesen und wird es in dieser neuen Ausgabe gleichfalls und in mancher Hinsicht noch mehr sein, als in der ersten Auflage. Das Werk ist demnach hauptsächlich für Seminaristen zu empfehlen. Für die Schüler ist der kurze Auszug sehr gut:

Kleine Compositionslehre. Die Lehren des Tonsatzes u. s. f. Ebendaselbst.

Er dient als Hand- und Wiederholungsbuch, und zählt 171 Seiten.

Friedrich Berr

vollständige Clarinettenschule. Nach dem Französischen bearbeitet und mit einigen Winken und Fingerzeichen, wie Uebungen, die zur Virtuosität führen sollen, sein müssen, begleitet von *J. C. Lobe*, grossherzogl. Kammermusicus in Weimar. Weimar, 1841. Verlag, Druck und Lithographie von Bernh. Friedr. Voigt. Preis 1⅚ Thlr.

Vom Verfasser, als berühmtem Klarinettisten, „weiland Ritter der Ehrenlegion, Professor des Konservatorium der Musik zu Paris, erstem Klarinettisten in der Privatkapelle des Königs und in dem italienischen Theater,“ haben wir gesprochen, auch den Lebenslauf des tüchtigen Mannes bei der Anzeige seines Todes mitgetheilt 1838 S. 883, wo wir zugleich auf seine bei Breitkopf und Härtel erschienenen Petites Soirées dramatiques, 4 Fantaisies pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte, als auf sehr angenehme und nützliche Gaben leichter Art aufmerksam machten. Eben so empfahlen wir schon damals diese, nicht in derselben Verlagshandlung gedruckte Klarinettenschule als ein sehr vorzügliches Werk, das die vortheilhaftesten Zeugnisse vieler ausgezeichneten Virtuosen auf diesem schönen Instrumente für sich hatte. Das Werk würde also aufmerksamen und auf ihren Vortheil bedachten Klarinettisten

Teutschlands nicht unbekannt geblieben sein, wenn sie gewusst hätten, woher sie sich ein verteutschtes Exemplar verschaffen könnten. Diese Schwierigkeit ist nun gehoben, und wir hoffen, der Herausgeber werde allen teutschen Klarinettisten mit dieser Uebertragung einen guten Dienst erwiesen haben. Das Werk gehört unter die vorzüglichsten, so dass nicht mit Unrecht gesagt worden ist: „Man wird in diesem Werke den Mechanismus der Klarinette und alle Mittel, schönen Ton, Fertigkeit und Ausdruck darauf zu erlangen, vollständig entwickelt finden.“ Auch die kurzen Vorbemerkungen über zweckmässiges Ueben, welche der Uebersetzer, Herr J. C. Lobe, dazu gethan hat, sind praktisch und erfahren. — Die Uebungsbeispiele dieser Schule sind äusserst zweckmässig. Freilich sollte der Bläser auch eine Klarinette haben, wie sie hier beschrieben worden ist, nämlich eine mit 14 Klappen, die eben so gelegt sind, wie hier angegeben worden ist. Die 14. Klappe hat Berr zugefügt. Das von *Denner* in Nürnberg 1690 erfundene Instrument hatte nur 2 Klappen, die in Teutschland bis auf 5 vermehrt wurden (in Frankreich bald auf 6). Dazu kamen vor ungefähr 30 Jahren nicht allein durch *Iwan Müller*, sondern auch durch *Hermstedt*, der dadurch mit dem Spohr'schen C moll-Konzert Furore machte, noch 7 neue. Nach und nach setzten sich darauf in Teutschland 12 Klappen fest und die 13. wurde erst etwas später dazugethan. Da aber die Lage derselben nicht immer die hier beschriebene ist, so lassen sich auch nicht alle Töne auf unsern gewöhnlichen Klarinetten auf die hier vorgeschriebene Art greifen, wenn sie völlig rein herauskommen sollen. Das lässt sich jedoch leicht ändern, wenn man sich nicht ein Instrument nach Berr's Angabe anschaffen will, was allerdings vortheilhaft wäre. — Die Klarinette hat folgende vier Register: 1) das Schalmeyenregister von e bis $\bar{f}$; 2) Mittelregister als Uebergang, von $\bar{g}$ bis $\bar{b}$; 3) das helle (*clairon*) von $\bar{h}$ bis $\bar{\bar{c}}$; 4) das hohe von $\bar{\bar{d}}$ bis $\bar{\bar{g}}$. Die höheren Töne bis zum $\bar{\bar{\bar{c}}}$ sollen nur selten gebraucht werden. — Das Ganze zerfällt in zwei Theile; die Elementarlehre bis S. 64 und die Uebungen von S. 65 bis 100. Dazu eine chromatische Tabelle des ganzen Tonumfanges der Klarinette; Tabelle der diatonischen Tonleiter auf derselben; endlich übersichtliche Tabelle der gleichklingenden Töne auf der C-, B- und A-Klarinette (durch alle Tonarten). Druckfehler sind sehr unbedeutend. Die Schule gehört zu den besten und hat so viel Vorzügliches, dass sie allgemein eingeführt zu werden verdient.

G a l l a y.

12 *grandes Etudes brillantes pour le Cor* par *Gallay*. Oeuv. 43. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Der Komponist ist als tüchtiger Waldhorn-Virtuos rühmlich bekannt; und wär' er manchen Hornisten, denn nicht alle lesen viel, auch weniger oder gar nicht bekannt, es thut dem Verfasser solcher Etüden keinen Schaden. Wer nur einen Begriff vom Hornblasen hat, sieht auf den ersten Blick, dass er es hier mit einem Meister zu thun hat, der sein Instrument durch und durch kennt und es geschickt und erfahren anzufangen weiss, gerade das mit Sinn und Geschmack zu geben, was zu einer ausgezeichneten Bildung nothwendig ist. — Alle diese vortrefflichen Etüden sind für das eigentliche Waldhorn, das ja nicht durch das chromatische Horn verdrängt werden möge. Was auch der Verfasser den Bläsern zumuthet, es ist nichts übertrieben, Alles sehr gut ausführbar, in der Höhe und Tiefe so gehalten, dass der Ausführende stets in einer so guten Lage bleibt, dass er immer dabei auf einen schönen Ton sehen kann, was bei schlechten oder schwierigeren Lagen gar nicht immer möglich ist, wenn nicht bereits die höchste Meisterschaft erreicht ist, die jedoch bei Etüden im Grunde nirgend vorausgesetzt werden sollte. — Für Anfänger sind sie nicht, sondern für schon vorwärts geschrittene, und zwar eigentlich für erste Hornisten, ob sie gleich auch für einen Sekundbläser benutzt werden können. Ist in diesen Sätzen auf Ton und Gesang sehr viel gesehen, so sind doch die Passagen keineswegs vernachlässigt, am Wenigsten in den letzten Sätzen; das Beiwort „brillante“ steht also nicht überflüssig. So ist es auch mit dem Zusatze „grandes,“ welcher sich nicht eben immer auf den Karakter der Etüdensätze, sondern auf die *Ausdauer* bezieht, die ein erster Hornbläser schon gewonnen haben muss, wenn er diese Stücke gut durchführen will. Für solche ist aber das Heft eine so köstliche und heilsame Gabe, dass kein Hornist, der für seine eigene Weiterbildung sorgen will, diese Etüden entbehren sollte. — Man klagt zuweilen, es werde für das Horn zu wenig gedruckt; um so aufmerksamer sollte man auf das Gute sein, was angeboten wird. Hier ist aber wirklich Vortreffliches nach aller Hornmeister Ausspruch. Man übersehe es nicht! *G. W. Fink.*

Akkord- und Tonleiter-Tabelle für junge Musiker.

Es ist ein leichtes, etwa einen reichlichen Zoll tiefes Pappenkästchen, auf dessen Boden eine weiss und schwarz gezeichnete Klaviatur eingeklebt zu sehen ist, vom kleinen *c* durch die chromatischen Töne bis zum dreigestrichenen *c* gehend; auf jeder Taste steht der Erhöhungs- und Erniedrigungs-Name z. B. *cis*/*des* u. s. f. Auf der Hinterseite steht ein Notensystem durch Kreuze chromatisirt, nicht durch Bee. Diese Notengamme steht in genauem Zusammenhang mit der darunter liegenden Tastatur. Dazu sind zwei noch einmal so schmale grüne, sehr leichte Pappstreifen beigelegt und eine Anweisung, die sich so vernehmen lässt: „Die mit No. 1 bezeichnete Spitze des Akkordanzeigers, *Majore*, setze man auf den Grundton des zu suchenden Akkords, so wird 3 — 5 — 8 die zum Akkord gehörigen Töne anzeigen; die Spitze *M.* die verwandte Molltonart. Dreht man denselben um, auf *Minore*, so zeigen die Spitzen 1 — 3 — 5 — 8 den Mollakkord an.

Mit dem Tonleiter-Anzeiger verfahre man eben so, setze die Spitze No. 1 *Majore* auf den Grundton der Tonleiter, wo die Spitzen 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 wieder die Tonfolge angeben; dreht man auch diesen um, so zeigen die Spitzen aufwärts wie abwärts jede Veränderung des *Minore*." Dasselbe steht auf dem Blättchen rechts in französischer Sprache. — Wir fügen hinzu, dass die Molltonleiter folgender Maassen auf- und absteigt, z. B.: *a h c d e fis gis a — a g f e d c h a*. — Eine gleiche Ordnung wiederholt sich natürlich auf jedem Grundtone, auf welchen man die Spitze No. 1 der grünen Streifen stellt. — Jeder sieht nun ohne uns, was diese Vorrichtung soll und will; Jeder weiss auch am Besten, ob er sie für seine Schüler oder Kinder brauchen kann oder nicht. Die Gaben oder Anlagen der Kinder sind zu verschieden, als dass man unbedingt zu dergleichen Hülfsmittelchen anrathen oder abrathen könnte. Wir selbst würden es freilich nur im äussersten Nothfalle anwenden, denn wir wissen aus Erfahrung, dass nicht jede Erleichterung fruchtet, wenn sie es auch sogar anfangs zu thun scheint. Dennoch mag diese von Herrn *Schweizer* erfundene Vorrichtung Andern sehr erwünscht sein. Jeder hat in solchen Dingen nach seinen Ansichten und Bedürfnissen zu wählen. Das Kästchen selbst ist recht geschmackvoll.

Nachrichten.

Leipzig, den 29. Oktober 1841. Drittes Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, den 21. Oktober 1841. Sinfonie von W. A. Mozart (Es dur). — Szene und Aria aus „Nitocri" von Mercadante, gesungen von Fräul. *E. Meerti*. — Concerto militaire für Posaune von F. David (neu), vorgetragen von Herrn *Queisser*. — Ouverture zu Euryanthe von K. M. von Weber. — Arie aus dem Piraten von Bellini, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Variazionen für die Oboe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Duett aus Armida von Rossini, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*.

Die Ausführung der Sinfonie und Ouverture war, wie wir es in diesen Konzerten gewohnt sind, im Ganzen sehr vorzüglich; besonders gelungen das Andante der Sinfonie, welches geschmackvoll und mit grosser Zartheit vorgetragen wurde. Die Weber'schen Ouverturen gehören seit einigen Jahren schon zu den Prachtleistungen unseres trefflichen Konzertorchesters, nicht blos wegen der vollendeten technischen Ausführung, sondern auch wegen der für Orchestermassen so ungemein schwierigen gleichmässigen feinen Schattirung und karakteristischen Herausbildung besonders interessanter Einzelheiten, wodurch die Komposizion selbst an Frische und Lebendigkeit, somit auch an kräftiger Wirkung sehr gewinnt und die Ausführung recht eigentlich erst zu einer wahren Kunstleistung wird.

Fräul. Meerti sang die Szene und Arie von Mercadante „Numi che intesi mai," mit welcher sie sich bereits früher grosse Auszeichnung erwarb, so vortrefflich, dass wir sie entschieden zu ihren gelungensten Leistungen rechnen müssen. Der natürlichen Stimmlage der geehrten Künstlerin völlig angemessen, fordert diese Arie von ihr nicht übermässige Anstrengung; sie konnte daher ihre Stimme in voller Kraft und Schönheit entfalten, Alles mit Leichtigkeit ausführen, und wenn sie das vermag, wird sie bei ihrer guten technischen Ausbildung eines vollkommen günstigen Erfolgs immer sicher sein. Ueberhaupt sollten Sängerinnen und Sänger jedes Uebernehmen der Stimme, jedes Hineinzwängen derselben in eine ihrer Natur nicht angemessene Lage mit grösster Sorgfalt zu vermeiden suchen, da es für Gesundheit und Dauer der Stimme ungemein schädlich ist, ihr allen Reiz und Wohlklang nimmt und nur zu bald die kunstgemässe Ausführung des feineren Vortrags fast ganz unmöglich macht.

Unser als ausgezeichneter Posaunist längst bekannter Herr Queisser erntete wiederholt durch seine treffliche Leistung mit vollem Recht den ungetheiltesten Beifall. Bei der so schwierigen technischen Behandlung der Posaune als Soloinstrument dürfte eine Meisterschaft, wie sie Herr Queisser erreicht hat, wohl immer eine seltene bleiben, und wir kennen auch wirklich keinen Posaunisten, den wir ihm völlig gleichstellen möchten, in der Fertigkeit und Kraft sowohl als in der zarten Behandlung des Instruments. Das für ihn von unserm Konzertmeister Herrn F. David komponirte Konzert ist, wie ein früheres von ihm, als Komposizion gut gedacht und trefflich gearbeitet und als Solostück geschickt und sehr wirksam. Da der Karakter der Posaune eine reiche, kräftige Instrumentirung recht wohl neben sich verträgt, ja sie in mancher Hinsicht wünschenswerth macht, so ist auch auf dieselbe besonderer Fleiss und viele Kunst verwendet, wodurch das Konzert zugleich ein interessantes Orchesterstück geworden ist. Wir möchten allen Virtuosen so glückliche und tüchtige Komposizionen wünschen, das würde für sie und das Publikum vortheilhaft sein.

Herr Tuyn erhielt und verdiente durch die gelungene Ausführung der Arie von Bellini lebhaften Beifall; wenn wir jedoch mit seiner diesmaligen Leistung nicht überall einverstanden sein können, so berührt dies nicht die sehr vorzügliche technische Ausführung, sondern nur die Geschmacksrichtung seines Vortrags. Wir haben in unserm vorigen Berichte schon bemerkt, dass Herr Tuyn die Arie aus der Jüdin von Halevy ganz in der neufranzösischen pikanten, stark auftragenden, deklamatorischen Vortragsweise sang; wir haben dies nicht getadelt, weil die neuere französische Musik eine gleiche Geschmacksrichtung verfolgt und mithin solchen Vortrag verlangt, wenn sie den beabsichtigten Effekt erreichen soll. Allein diese Vortragsweise passt nicht überall hin und wird zu unerträglicher Manier, wenn man sie auch dort beibehält, wo sie durchaus nicht hingehört. Sie ist eben so wenig passend für teutsche als für italienische Musik; am wenigsten für letztere, deren hauptsächlichster Werth von jeher ein melodischer war und deren Wirkung daher durchaus zerstört werden muss, wenn,

sei es durch affektirte Deklamazion oder durch übermässiges Schattiren, ein unnatürliches Zerreissen der Melodie entsteht. Auch im höchsten Affekt, in den leidenschaftlichsten Situazionen verleugnet der Italiener die natürliche Anmuth des Gesanges nicht, die ihm mit Recht als erstes und höchstes Gesetz gilt und die hauptsächlich auf einen ruhigen schönen Melodiefluss basirt ist. Ueberhaupt wird alles Affektiren, sei es auch mit noch so viel raffinirten und glänzend ausgeführten Künsteleien verbunden, einem geläuterten Kunstgeschmack immer und überall zuwider sein; es geht dabei alle Wahrheit des Ausdruckes verloren, und selbst das grössere Publikum kann auf die Dauer davon nicht befriedigt werden, da es in seiner Natürlichkeit nur zu bald, wenn auch unbewusst, diesen Mangel herausfühlt. Wir machen nun zwar Herrn Tuyn noch nicht Alles was wir hier im Allgemeinen tadeln zum Vorwurf, allein sein Vortrag der Bellini'schen Arie hat uns bewiesen, dass es nicht unnöthig sein dürfte, ihn vor einer solchen falschen Geschmacksrichtung zu warnen, und bei einem so tüchtig gebildeten talentvollen und, wie wir glauben, ernst strebenden Künstler ist eine solche wohlmeinende Warnung wohl der Mühe werth.

Herr Diethe, Mitglied unseres Konzertorchesters erwarb sich durch den vorzüglichen Vortrag der von ihm für Oboe komponirten Variazionen über das Thema des Andante aus der grossen Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (in A dur, Kreutzer dedizirt), und zwar mit vielem Geschick und Geschmack geschrieben, verdiente Anerkennung. Sie sind sehr dankbar und jedenfalls so achtungswerth auch als Komposizion, dass, bei der Seltenheit guter Konzertkomposizionen für die Oboe, wohl zu wünschen wäre, sie veröffentlicht zu sehen.

Das bekannte Duett aus Armida von Rossini wurde von Fräul. Meerti und Herrn Tuyn sehr gelungen und mit allgemeinem Beifall ausgeführt. Besonders im Andante war der Vortrag so vorzüglich, wie wir selten zu hören Gelegenheit hatten.

Das vierte Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 28. Oktober, brachte: Sinfonie von Jos. Haydn (Op. 77, C moll). — Arie aus Euryanthe von K. M. v. Weber, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Oberons Zauberhorn, Fantasie für Pianoforte mit Orchester von Hummel, vorgetragen von Herrn *Röckel* aus Trier. — Zweites Finale aus Idomeneo von Mozart. — Ouverture zu dem Mährchen von der schönen Melusine von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Fantasie für Pianoforte solo, komponirt und vorgetragen von Herrn *Röckel*. — Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy und Romanze von A. Grisar mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*.

Wir erinnern uns nicht, diese Sinfonie von J. Haydn hier schon gehört zu haben. Sie scheint überhaupt weniger bekannt zu sein als sie verdient, und wir halten es daher für unsere Pflicht, alle Musikfreunde auf dieselbe, als ein kostbares, die liebenswürdige Individualität Haydn's recht eigentlich wiedergebendes Werk aufmerksam zu machen. Ob die Opuszahl 77 so richtig und genau sei, dass sie als bestimmte Bezeichnung dieser Sinfonie gelten könne, möchten wir fast bezweifeln, da in früherer Zeit auf diese Bezeichnung nicht so sorgfältig wie jetzt geachtet wurde. Man halte sich daher mehr an die Haupttonart C moll und, da es unseres Wissens noch eine oder einige Sinfonieen J. Haydn's in C moll gibt, wollen wir noch bemerken, dass im Trio der Menuett ein Vcello solo vorkommt. Die Ausführung der Sinfonie war übrigens trefflich und erhielt Beifall.

Die Arie aus Euryanthe von Weber „Wehen mir Lüfte Ruh" sang Herr Tuyn im Ganzen recht gut, auch nicht ohne laute Anerkennung; nur hätten wir sie schöner und klangvoller im Tone, wärmer, poesie- und seelenvoller im Ausdruck gewünscht; anerkennen müssen wir aber, dass Herrn Tuyn's Vortrag diesmal natürlicher und weniger manierirt war, als früher; auch seine deutliche, klare und weiche Aussprache war sehr zu loben; er vermied das jetzt so häufige, ihm sonst eigene unschöne Breitdrücken der Vokale gänzlich und wir hätten ihn, den Fremden, wohl manchem teutschen Sänger hierin als Muster anempfehlen mögen.

Besonders interessant waren uns in diesem Konzerte die Leistungen des Herrn Röckel aus Trier, eines zwar noch jungen aber talentvollen Künstlers, welcher mit vieler verdienter Anerkennung Hummel's Pianoforte-Fantasie „Oberons Zauberhorn" und eine Fantasie seiner eigenen Komposizion über Themen aus Otello für Pianoforte solo vortrug. Seine technische Ausbildung ist sehr solid und bereits so bedeutend vorgeschritten, dass er schon in dieser Hinsicht auf Auszeichnung mit Recht Anspruch machen darf. Wenn wir nicht irren, hat er noch Hummels Unterricht genossen, wenigstens deutet der Karakter seines Spieles in der Technik sowohl als in der Geschmacksrichtung des Vortrags darauf hin; und wenn wir in dieser Hinsicht seinen Anschlag etwas kräftiger, seinen Vortrag etwas energischer und brillanter wünschen möchten, so können wir zugleich uns freuen, dass er dem soliden tüchtigen Kunstsinne seines berühmten Lehrers treu geblieben und dadurch von der einseitigen, leeren Virtuosenrichtung der neuern Zeit, die nur nach eitlem Glanz und Schimmer, nicht aber nach Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks strebt, noch fern gehalten worden ist. Oberons Zauberhorn ist, obwohl als Komposizion interessant, doch keineswegs als Konzertstück sehr dankbar. Wir erinnern uns, dasselbe von Hummel selbst und zwar nicht eben in sehr brillanter Wirkung gehört zu haben; dennoch erwarb sich Herr Röckel damit, hauptsächlich durch die Solidität seines Spieles, vielen Beifall. Wir sind überzeugt, hätte er ein anderes brillanteres, dem Solospieler günstigeres Stück gewählt, die Wirkung seines schönen Spieles würde noch weit lebendiger gewesen sein. Zum Theil müssen wir dies auch von seiner eigenen Komposizion sagen, die zwar keineswegs ohne Talent, aber doch nicht mit der sicheren und glücklichen Berechnung des Effekts gemacht ist, die man heut zu Tage von reinen Virtuosenstücken nothwendig und zwar mit Recht verlangt. Dennoch hat uns auch diese Leistung des Herrn Röckel Freude gemacht, da sie bei recht ernstem tüchtigen Streben für die Folge mit Sicherheit Schönes erwarten lässt. Möge diese Hoffnung recht bald in

Erfüllung gehen; dem durch seine schönen Leistungen nicht weniger als durch seltene Bescheidenheit achtungswerthen jungen Künstler aber wünschen wir überall so freundliche Anerkennung und aufmunternde Theilnahme, als ihm hier zu Theil wurde.

In dem unvergleichlich schönen Finale aus Idomeneo von Mozart wurden die nicht unbedeutenden Solopartieen von Fräul. Meerti, Fräul. Grünberg und Herrn Tuyn sehr gut ausgeführt; namentlich zeichnete sich Letzterer durch den Vortrag des grossartigen Rezitativs des Idomeneo vor dem Schlusschor vortheilhaft aus, wie denn überhaupt die ganze Ausführung, auch in den Chören, gelungen genannt werden muss und vielen Beifall erhielt.

Gleichen Beifall erhielt die herrliche Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy, deren Ausführung im Ganzen zwar recht gut war, die wir aber doch noch zarter, in den einzelnen so karakteristischen musikalischen Gegensätzen noch feiner schattirt gewünscht hätten. Der Eifer, die Ausführung des trefflichen, von allen Mitwirkenden so hochgehaltenen Werkes möglichst vollkommen zu geben, schien eine gewisse Unruhe und hierdurch ein etwas heftiges Treiben der Tempi hervorgebracht zu haben, die gerade in dieser Ouverture, mehr noch wie in den andern Ouverturen Mendelssohns, ohne bestimmte äussere Bezeichnung eine feine Abwechselung nach dem Karakter der verschiedenen musikalischen Gedanken verlangen.

Fräul. Meerti sang am Schluss des Konzerts ein äusserst zartes, gemüthreiches Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy (The Garland. Der Blumenkorb von Thomas Moore), und eine französische Romanze von A. Grisar. Wie sehr ausgezeichnet Fräul. Meerti im Vortrage des Liedes und der Romanze ist, haben wir früher schon öfters zu rühmen Gelegenheit gehabt. Auch diesmal sang sie vortrefflich und mit so ausserordentlich grossem, oft wiederholtem Beifall, dass nach dem Schluss der Romanze eine Wiederholung stürmisch verlangt wurde. Wir sind ihr für ihre freundliche Gefälligkeit sehr dankbar und werden dieser schönen Genüsse noch lange gedenken. †.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

Die meist anhaltend warme und dürre Sommerjahreszeit in Italien würde nicht so sehr lästig sein, wie Manche im Auslande glauben dürften, wehten nicht dermalen beständig von der ganzen Windrose, gleichsam als afrikanischer Samum, die nie endenden Tagesopern. Schon die bleischwere Kabalette in einem Theater mit + 26 bis + 28° R.; hierzu die ewige Ruminazion aller veralteten „modernen" Gesangsmanieren, das Seufzen, das Weinen, das Jammern, das Liebäugeln, das Geplärre, welche die Langeweile und durch sie die Hitze um mehrere Grade steigern! .... Das Ganze erregt Erstaunen, man glaubt sich in einer fabelhaft geduldigen Welt, und bei alldem beglücken und bereichern die so eben erwähnten nie endenden Tagesopern gar sehr viele Tausende von menschlichen Geschöpfen. Um nur bei den Kindern anzufangen. In Italien singt Alles, also auch diese ganz kleinen Geschöpfe wiederholen unter sich sehr frühzeitig (in Italien geht bekanntlich die Geistesentwickelung der Kinder weit früher und schneller von Statten als jenseits der Berge), was sie von Andern, auch von den Drehorgeln gehört, singen es a Solo, oder mehrere mit einander, sei es auch in Sekunden, Quinten, Septimen, was freilich oft einem Katzengeschrei ähnlich ist; unter sich sind diese Geschöpfe dabei glücklich. Was die zahlreichen Drehorgeln mit der heutigen Oper überhaupt und mit den Kabaletten insbesondere gewinnen, ist keine zu verachtende Summe Geldes. Es ist ganz und gar keine Uebertreibung, wenn man annimmt, dass blos mit Bellini's Pirata, Straniera, Sonnambula, Norma, Beatrice, und mit Donizetti's Cornucopiae viele und viele Millionen gewonnen worden sind. Donzelli, Rubini, beide zusammen Millionär; Herr Poggi mit seiner Gattin Frezzolini werden es bald werden; die Pasta, die Unger, Tacchinardi, Grisi und so viele Andere verdanken ihre grossen Reichthümer meist Donizetti und Bellini, oder Bellini und Donizetti, je nachdem ihre Stekkenpferde dem Einen oder dem Andern angehören. Nehme man aber im Durchschnitte nur tausend aktive europäische Sänger ersten und zweiten Ranges an (eine gewiss zu niedrige Zahl, weil die aktiven italienischen Sänger allein wenigstens 1600 betragen), und nehme man für Jeden ein jährliches Honorarium von 2000 Gulden an (was abermals, immer die Italiener vor Augen habend, allzugering angeschlagen ist), so würde es eine jährliche Summe von 2,000,000 ausmachen, die nichts weniger als übertrieben, ohne Weiteres respektabel, und fast gänzlich Donizetti und Bellini zu verdanken ist, denn ohne sie würde es mit der heutigen Oper stockfinster aussehen, und eine grosse Zahl Sänger nicht so reich sein, als sie es dermalen wirklich sind. Ohne von den Tausenden der neu entstandenen Orchesterspieler, die ohne reich zu werden gemächlich leben, von so vielen neu entstandenen Theatern u. s. w. zu reden, verdienen hier noch fünf Sachen Erwähnung. Erstens, Donizetti etwa abgerechnet, sind fast alle in den letzten Jahren entstandenen Hunderte von Maestri keine wohlhabende Leute; was man natürlicherweise ihrer grössern oder mindern Kunstarmuth zuschreibt. Zweitens, dass auch die Musikhändler Donizetti und Bellini schöne Summen Gewinnst verdanken, versteht sich ohnehin; in Italien geht Alles, und fällt nur eine Musik nicht ganz durch, so wird auch ein nur mittelmässig beklatschtes Stück, von welchem Maestro es sei, sogleich als Modewaare gedruckt und gewiss abgesetzt; ja die kaufmännische Industrie geht so weit, anderwärts lau aufgenommene Opern als mit dem grössten Beifall gekrönte auszuposaunen, ihre Stücke im Drucke bekannt zu machen und abzusetzen. Es gibt also unter den ziemlich wenigen Musikhändlern in Italien einige Reiche, die ihr Aufkommen zwar meist den oft benannten Beiden, doch auch vielen andern Maestri verdanken. Drittens strotzt die heutige Balletmusik von Favoritstücken der modernen Oper, also abermals eine reichhaltige Quelle für eine Gattung Kunst und Künstler. Viertens die Journalisten, ein in Betreff der heutigen Oper doppelt lukrativer Zweig.

Nicht zu vergessen fünftens die musikalischen Banden so vieler Regimenter, welche mit den Kabaletten und andern bezuckerten Stücken von Donizetti, Ricci, Bellini, Nini u. s. w. den Heroismus der alten Griechen und Römer in unsere Soldaten im hohen Grade zu verpflanzen vermögen .... Berechnet man aus all dem bisher Aufgezählten die hübschen Millionen, welche die heutige fast gänzlich auf Donizetti und Bellini beschränkte Oper jährlich in Umlauf bringt, so muss man zu den Anfangs dieses Aufsatzes erwähnten mannichfaltigen Betrübnissen ein Auge zudrücken, und den Sachen ihren freien Lauf lassen. Schreiber dieses begnügt sich indessen, diese Weltbegebenheit hier ohne allen weitern Kommentar blos berührt zu haben, und beginnt nun seine gewöhnliche Korrespondenz.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Rossini, aufgefordert von seinem Freund und Verleger Herrn Troupenas, hat die letzte Hand an ein Stabat mater gelegt, das er schon 1832 in Paris anfing. Es hat seitdem bedeutende Veränderungen erlitten und mehrere Stücke sind gänzlich umgearbeitet worden. Rossini hat sich während der fünf Jahre, die er dem Unterricht als Direktor des Konservatoriums zu Bologna widmete, des dramatischen Styles so entwöhnt, dass man jetzt eine dritte Periode in seinem künstlerischen Wirken annehmen muss, und diese wird eben durch jenes Stabat mater bezeichnet.

Auf der Académie royale de Musique zu Paris ist nunmehr der junge Fassbinder aus Rouen, den wir in diesen Blättern (Jahrgang 1840 S. 478) erwähnten, zum ersten Male als Melchthal in Rossini's Wilhelm Tell mit glänzendem Erfolg aufgetreten. Obwohl er erst seit achtzehn Monaten Gesangunterricht geniesst, obwohl seine äussere Erscheinung noch häufig genug an seinen früheren Beruf erinnert, so hat er doch einen wirklichen Sieg davongetragen. Seine Stimme ist kraftvoll und weich, rein und umfangreich; er nimmt das hohe B mit Leichtigkeit, auch sein Vortrag ist schon sehr gut. Nur noch an Routine fehlt es dem Herrn Poultier; diese wird er jedoch bei fortgesetztem fleissigen Studium bald erlangen.

In Paris bringt man jetzt wieder öfters ältere Opern auf die Bühne. So wurde unlängst Paers Camilla in der grossen Oper gegeben, und jetzt ist Grétry's Richard Löwenherz mit einigen, jedoch geringen Abänderungen aufgeführt worden und hat sich sehr regen Antheil erworben.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. № 45. 1841.

Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen

neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen. Ein Beitrag zum Unterrichtswesen von Dr. *Otto Lange.* Berlin, 1841. Verlag der Plahn'schen Buchhandlung (L. Nitze).

Angezeigt von G. W. Fink.

Das Wichtige der Besprechung des Gegenstandes wird Niemand verkennen. Hören wir zuvörderst die Befähigungsangaben des Verfassers nach seinem Vorworte, um uns auf den rechten Standpunkt setzen zu lassen. Eine vieljährige Beschäftigung mit Musik neben wissenschaftlichen Arbeiten gab ihm manche Veranlassung, Wissenschaft und Kunst in ihrer Bedeutung für die allgemeine Schule mit einander zu vergleichen. Dennoch unterliess er die Arbeit. Vor zwei Jahren gelang es ihm indessen, seine gewonnenen Ansichten zur Anwendung zu bringen, indem er an zwei mit einander verbundenen Unterrichtsanstalten, der königl. neuen Töchterschule und der Bildungsanstalt für Lehrerinnen auf der Friedrichsstadt, ein Institut errichtete, in welchem ein allgemeiner Musikunterricht ertheilt wird. Das Institut enthält die Elemente zu einer organischen Verbindung von Wissenschaft und Kunst in der Schule. Der Zweck dieser Schrift ist also, zunächst seine zum Theil ausgeführten Ansichten bekannt zu machen, weil er damit den Pädagogen einen Entwurf zu übergeben hofft, dessen Verbreitung und Anwendung ihm von grosser Wichtigkeit zu sein scheint. Ist der Gedanke der Verbindung Beider auch keineswegs neu, so scheint er dem Verfasser doch in den Hintergrund getreten zu sein, und zwar wegen des Kampfes zwischen Realismus und Humanismus, dessen Schlichtung möglichst bald zu wünschen ist. Uebrigens will der Verfasser nur Grundzüge und Andeutungen geben, weil es ihm darauf ankommt, nicht *eine* Seite des Gegenstandes, sondern das Ganze zu beleuchten und wenigstens vor der Hand systematisch anzuordnen.

Dergleichen Unternehmungen geben immer etwas zu denken und sind uns im Grunde fast jederzeit lieber, als breite Auseinanderlegungen, weil sie durch Zusammenhaltung des Wesentlichen überschaulicher sind, frischer anregen und die eigene Beschauung jedes Einzelnen, die wesentlich das Beste ist, mehr als in jeder andern Form fast nothwendig machen. Eine solche gedrängtere Art der Darstellung hat den Vortheil, dass man den Standpunkt der Verfassers klarer übersieht, ein bestimmtes Bild gewinnt, ohne so leicht durch Ueberredung und Ermattung seinen eigenen Standpunkt zu verlieren und seine eigene Ansicht zu schwach unter den Glauben eines Andern gefangen zu geben.

Die *Einleitung* (S. 1 — 32) geht von der Wahrheit aus, dass jede Schule den Grund zur allgemeinen Bildung legen und die Weckung aller geistigen Kräfte erzielen soll, so sehr man dies auch in neuerer Zeit hat beschränken (aber auch übertreiben) wollen. Man klagt über Einseitigkeit besonders der Gymnasien (nicht immer mit Recht). Das wenigste Uebermaass von Kraft sei der sittlichen und religiösen Bildung in der Schule zugewandt worden (was kann die Schule thun, wenn daheim und im Leben wieder niedergerissen wird, was sie baute?). Dem Verfasser erscheint der *erziehende Einfluss* der Schule sehr gewichtvoll, so dass er von diesem für seinen (erweiterten) Lehrplan ausgeht. Die Idee, den Gesangunterricht in der Art zu erweitern, dass an die Stelle desselben ein umfassendererer *Musikunterricht* trete, beruht also bei ihm auf der Ansicht, dass der Musikunterricht vorzugsweise sittliche Ideen erzeuge und die innern Kräfte des Schülers zu edelster Entfaltung bringe. (Ein sehr problematischer Punkt, den mir meine Erfahrung weit seltener bestätigt als verneint hat. Die Musik regt auf; ist sie die rechte, freudig, theilnehmend u. s. w.; aber es wird darauf ankommen, wie und wozu man diese Erregung benutzt! Sie macht den Boden lockerer, dass jeder Saame um so leichter eindringe u. s. w.) Dies soll nun begründet werden durch die Stellung, welche die Kunst zur Wissenschaft und Schule einnimmt, was im Allgemeinen als noch wenig erörtert angesehen wird. (Es wird folglich auf diese Erörterung sehr viel ankommen. Das Wichtigste der Ansicht muss also zusammengestellt werden, um einer Sache, die allen Lehrern und Eltern, ja jedem Menschenfreund von Bedeutung sein muss, nicht nur Gerechtigkeit angedeihen zu lassen, sondern auch den Lesern einen Vorschmack vom Gedankengange des Verfassers zu geben.) Die Kunst (heisst es), in ihrer hohen Bedeutung gefasst, steht einerseits der Natur, andererseits der Wissenschaft gegenüber. Wie aber Gegensätze sich niemals vollkommen ausschliessen, sondern stets berühren, so kann man sich auch die Kunst nicht denken, ohne dass die Natur sowohl als die Wissenschaft einen bestimmten Antheil an ihr hätten. Denn gerade diese Gegensätze sind es, an denen sich

die Kunst zu vollendetster Form herangebildet hat. Das Wesen der Kunst an und für sich ist unaussprechlich; daher betrachten wir ein Kunstwerk stets mit Rücksicht auf Natur oder (?) Wissenschaft. (Man bedenke selbst und übereile sich nicht.) Offenbar ist von beiden Gegensätzen der Kunst, was auch geschichtlich nachgewiesen werden kann (das braucht keiner Nachweisung weiter), die Natur die ältere. (Man beachte im Folgenden genau, was der Verfasser unter Natur versteht. Es wird sich gleich zeigen.) Ohne Sünde (fährt der Verfasser fort) gäbe es keine Kunst; sie hat ihren Ursprung in der *Erbsünde*, in sofern als diese ihr Gegensatz ist. Als allgemeine Aufgabe der Kunst tritt uns dann (nämlich nach der Versündigung) das Zurückführen des Unnatürlichen (?) zu dem ursprünglich Natürlichen (d. ist der Naturbeschaffenheit Adams und Evens im Stande der Unschuld) oder das Aufheben des Gegensatzes zwischen Kunst und Natur entgegen. (Wir sehen also, dass der Verfasser unter Natur nichts Anderes als die durch den Sündenfall verderbte Natur versteht, die er auch Unnatur oder auch das schlechthin Natürliche nennt, was das Verständniss seiner Darlegung nur erschwert. Um dieser Ansicht willen heisst es nun schlechthin natürlich weiter:) „Unter Aristoteles Erklärung, das Wesen der Poesie bestehe in einer schönen Nachahmung der Natur, müsse also eine Idealisirung des schlechthin Natürlichen, d. h. eine Nachahmung der ursprünglichen Natur (vor dem Sündenfalle) gedacht werden. Und dies sei dasselbe, was Goethe ein Zurückgehen der Kunst auf jenes Vernünftige nennt, aus welchem die Natur (d. h. also nach dem Verfasser die ursprüngliche Natur) besteht und wornach sie handelt. — Jenes Vernünftige, fährt der Verfasser fort, ist aber nichts anderes, als das Uebernatürliche oder Wunderbare, das, im Gegensatze zu dem schlechthin Natürlichen, als das Reinste, Wahrste, Beste, Geordnetste, Regelmässigste, was wir uns denken können, erscheint. (Hier ist also das Uebernatürliche wieder Eins mit dem ursprüglich Natürlichen und dem Wunderbaren, was folglich gar nicht vorhanden sein, sondern uns als rein natürlich gelten würde, wenn die ersten Eltern nicht gesündigt und wir nicht durch die Erbsünde im Verhältnisse zur erschaffenen oder ursprünglichen Natur unnatürlich oder verderbt natürlich geworden wären. — Das ist nun Alles gewaltig dogmatisch! Wer dagegen weniger dogmatisch oder gar undogmatisch ist, der wird sich dies Alles in eine andere Sprache übersetzen müssen, von welcher wir bestimmt glauben, dass sie viel allgemeiner und leichter zu verstehen ist. — Wenn aber Aristoteles und Goethe ihren Erklärer lesen könnten, ob sie sich wohl zu seiner Erklärung bekennen würden? — O die Erbsünde hat uns schon viel Vergnügen gemacht, und thut es hier abermals, so dass wir im Stande wären, sie selbst in's Leben einzuführen, wenn sie nicht zum grössten Glück schon so vollständig eingeführt worden wäre! Denn „das Wunderbare ist das eigentliche Element der Kunst und ist bedingt durch die Sünde!“ Demnach muss nothwendig der Künstler der grösste Erbsünder sein, damit seine Sehnsucht recht gross werde, auf Fittigen der Fantasie über das Flammenschwert des Cherubs in jenes Eden sich zu schwingen, wo das Uebernatürliche die wahre Natur ist.) „Auf einem natürlichen Wege kann der Mensch nicht in das Reich der Kunst eingehen. Nur ein Wunder kann dich tragen in das schöne Wunderland.“ — „Jeder Gegenstand, der einer poetischen Behandlung fähig ist, hat ein wunderbares Gegenbild, das in die Seele des Dichtenden hineinscheint, dann aus dem Kunstwerke wieder einen Reflex auf den Hörenden und Schauenden ausübt.“ An diesen stufenmässig geordneten Gegenbildern soll sich poetisch sehr gut eine Aesthetik der Kunst entwickeln lassen, was dahin gestellt bleiben mag.

Aber die Kunst hat einen zweiten Gegensatz an der *Wissenschaft*, welche die Gesetze der Erscheinungen in der Körper- und Geisterwelt erforscht, zu ihrem Objekt also immer den Begriff (das Gesetz der Erscheinungen) hat. Die Kunst, um in die Erscheinung zu treten, bedarf stets eines *äusseren Stoffes*, den sie nur vergeistigt. Daher ist sie ausschliessliches Eigenthum der Erde. (Ei, ei! Wir wollen nicht fragen: War der Herr Verfasser einmal im Monde? oder brachte ihm Einer Kunde vom Leben auf dem Jupiter? Wir wollen den Mann der Erbsünde nur fragen, wie es ihm möglich war, den Spruch zu vergessen: Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen! Und an den verklärten Leib denkt er auch nicht, weil er sich einmal mit Schiller vorgenommen hat zu sagen: Die Kunst, o Mensch, hast du allein!) „Darin aber, dass die Kunst der Sinnenwelt angehört, liegt die Gefahr, die nicht Jeder zu überstehen vermag“ (Erbsünde!). „Die Wissenschaft setzt ein Geschaffenes voraus (ein hübsches Wortspiel), also auch die Theorie Kunstwerke.“ „Der Künstler, ein Prophet, ist sich seiner selbst nicht immer bewusst, die Wissenschaft ist sich des allgemeinen Gesetzes deutlich bewusst. Und doch haben Beide wieder in der Art, wie sie erfasst werden, manche Aehnlichkeit. Die Wissenschaft stellt entweder ein allgemeines Gesetz auf und sucht dessen Bestätigung in der Erscheinung, oder sie sucht aus der Erscheinung das Gesetz. Dasselbe gilt von der Kunst, die das Irdische zum Himmlischen erhebt oder das Himmlische zur Erde herabzieht“ u. s. w. (Wir wollen nicht langweilen, daher das Uebrige, was sich leicht folgern lässt, übergehen.)

„Beide, Kunst und Wissenschaft, oder vielmehr die Kräfte zu beiden, sollen in der Schule geweckt werden; der *Mensch* werde gebildet! Dazu gehört die Kunst, nicht wie es bis jetzt geschieht, sondern *im erweiterten Maasse*, damit ein Schüler mit Bestimmtheit wisse, ob er, wenn er die Schule verlässt, sein Leben der Kunst zu weihen oder einen andern Beruf zu wählen habe. (Hilf Himmel! Welche Menge unglücklicher Musiker sollten wir dann auf Erden herumlaufen und aus Noth einander verfolgen sehen! Es fehlt schon jetzt nicht daran! — Auch begreife ich nicht, wie man der Schule bis zur Konfirmazion eines jungen Menschen, also der ersten, die Aufgabe stellen kann, sie solle den Schüler so weit fördern, dass er *mit Bestimmtheit* seinen Lebensberuf sich zu wählen im Stande sei. Das ist reinhin

unmöglich! Wie könnte sie auf den Oekonomen, Gärtner, Handwerker jeder Art, Kaufmann, Künstler und Gelehrten jeden Faches so weit Rücksicht nehmen, dass der junge Mensch bestimmt wüsste, was er wählen sollte! Der Mensch als solcher, ohne Rücksicht auf irgend einen Stand, soll gebildet werden. Die Wahl des künftigen Standes und Berufes hängt von ganz andern Dingen ab, als: vorherrschende Anlagen, das Leben im väterlichen Hause und mit den nächsten Umgebungen — kurz, ich begreife nicht, mit welchem Rechte der Verfasser behaupten kann, „diese Forderung (sich mit Bestimmtheit einen Stand zu wählen) finde ihre Rechtfertigung schon im Wesen der Schule!“ (Eine allgemeine Bildungsschule der Jugend kann unmöglich darunter verstanden werden.) Der Verfasser fährt fort: „Gehen wir aber noch weiter und fragen wir, welches Ziel die Schulbildung in der Kunst (das heisst hier vorzugsweise der Musik! Wo bleiben aber die andern? sind sie nichts?), wenn sie verglichen wird mit der Schulbildung in der Wissenschaft, erreichen könne.“ Der Verfasser meint: Kenntnisse mit dem Gedächtniss einsammeln, sei zum Anfange sehr wichtig, aber sie seien nur Mittel zum Zweck, als solcher müsse die innere Durchbildung des Menschen angesehen werden. (Diese innere Durchbildung ist nicht der Zweck der Schule, die nur einen Anfang damit zu machen, ihn einzuleiten hat, sondern *des ganzen Lebens.*) Man lerne von den alten Sprachen nur die Worte, das Aeussere, aber nicht das Wesen derselben; desgleichen in der Geschichte. (Zugestanden, wenn nicht an irgend einem Stoffe die Seele in Bewegung gesetzt werden müsste, und zwar so, dass sie nach allen Richtungen angeregt werde.) Ganz anders soll es sich mit der Kunst verhalten. „Ein von vorne herein mehr innerliches Auffassen derselben ist schon deswegen leichter, weil die Kunst der Sinnenwelt angehört.“ (Gerade umgekehrt! Man wird bei dem ergötzlich Sinnlichen stehen bleiben und vom Innerlichen nichts begehren und nichts wissen. Man hat die Kunst lieb, so lange sie leicht ist, ein unterhaltendes Spiel. Wo kämen denn sonst die Menge Musikmacher und die wenigen Musiker her, deren Inneres in jeder Geisteskraft reich und edel gebildet wäre? — Die Kunst ist in ihren Anfängen, wohlverstanden in *ihren Anfängen*, in ihrem Spiel bis auf einen gewissen Grad ungleich leichter als die ernstere Wissenschaft, und somit gefällt sie mehr; ob sie aber auf dieser leichten Stufe auch mehr fördert zur Erhebung und Veredlung des *ganzen* Menschen, das ist die Frage, die gerade ein wahrhaft gebildeter Musiker am Wenigsten bejahen wird.) „Wie die Wissenschaft darnach zu streben hat, den Geist allmälig von dem Sinnlichen zu entfernen (das wäre eine schlechte Wissenschaft! sie soll uns die Sinnlichkeit recht würdigen, recht gebrauchen lehren, Menschen-, aber vor der Hand nicht Engel-Glück fördern. *Entfernt* uns denn die Jurisprudenz, Medizin, ja selbst eine recht verstandene Religion vom Sinnlichen? Gewiss nicht, sondern sie veredeln es, so gut wie die Kunst, und noch bestimmter und sicherer, als sie es ohne Wissenschaft vermag), so sucht die Kunst ihn darin zu halten“ u. s. w. (Das thut der Mensch von selbst; das Veredeln ist die Hauptsache, die der Verfasser auch nicht übergeht.) Im unmittelbar Folgenden hat der Verfasser Recht; nur beweist dies nichts gegen das höher Erziehende der Wissenschaft. Zum Glück verlangt der Verfasser für seine erweiterte Kunst in der Schule zu den meist schon vorhandenen zwei Singstunden nur noch vier andere, die anfänglich dem Klavierspiel und nach und nach zwei davon dem theoretisch-ästhetischen Theile des Unterrichts bestimmt sein sollen. (Wir werden hören, wie er dies eingerichtet wünscht.) Von jetzt an setzt er aus einander, warum er der Musik vor den übrigen Künsten den Vorzug gibt, so wenig er auch gewisse jetzt vorherrschende Richtungen gut heisst.

Der Unterricht im Klavierspiel. Der Verfasser meint, man könnte zwar mit dem Unterricht im Gesange beginnen, weil dieser bereits in die Schulen eingeführt ist; zweckmässiger sei jedoch der Anfang mit dem Klavierspiele zu machen, weil es den Gesang gut vorbereitet, der letztere dagegen nicht wohl das erste. Allerdings ist das Klavierspiel für eine allgemeine musikalische Bildung, nur so weit als sie in der Schule erstrebt werden soll, das vortheilhafteste, weil die Töne schon gegeben sind und weil es in die Harmonie einführt. Natürlich wird nach J. B. Logier's Vorgange der gleichzeitige Unterricht mehrerer Schüler gerühmt, als anregend für die Einzelnen. (Wenn man nur nicht davon schon lange zurückgekommen wäre! Es sind freilich noch einzelne Lehrer, die ihn ihrer Anstalten wegen vertheidigen; allein die Erfahrung hat die allermeisten Beobachter sattsam überzeugt, dass es taube Blüthen sind, welche die so gepflegten Bäumchen treiben. Diese Anstalten haben sich daher bedeutend verringert.) Das Letzte gibt der Verfasser selbst zu, tadelt den Chiroplast (der doch *anfangs* für die meisten Kinder sehr zweckmässig ist); den Kalkbrenner'schen Handleiter sieht er für überflüssig an (für Kinder ist er sogar gefährlich der Arme wegen, die leicht dabei zu hoch gezogen werden; für Erwachsene dagegen ist er oft sehr gut); dass die Uebungen nicht gründlich genug vorgenommen werden können und dass gerade die begabteren darunter leiden; auch ist er gegen Komposizionen für mehrere Pianoforte so eingenommen, dass er sogar die Seb. Bach'schen Komposizionen der Art als solche bezeichnet, die dem Wesen des Instruments Eintrag thun, weil das Pianoforte wohl durch andere mit ihm spielende Instrumente gewinnen kann, hingegen durch eine gleichartige Verstärkung jedenfalls verliert. — Der Verfasser will aber von diesen Einwendungen absehen und sich nur darum gegen die Anwendung der Logier'schen Methode in der Schule erklären, weil es sich schwerlich durchführen liesse, die Schulen mit einer bedeutenden Anzahl von Instrumenten zu versehen, so wenig dies auch in rein musikalischen, nicht umfangreichen Instituten ein Hinderniss sein mag. — Er sucht das Vorzügliche des Logier'schen Systems in der Verbindung des Klavierspiels mit der Harmonielehre, worin Logier durchaus Vorzügliches geleistet haben soll, was vom pädagogischen Standpunkte aus die grösste Anerkennung verdiene. (Mit Einschränkung! Der schnelle Fortschritt, den die nach Logier's Methode Unterrichte-

ten eine Zeit lang, besonders Anfangs, machten, musste damals allerdings einnehmen; allein die Erfahrung hat uns keinen Einzigen sehen und hören lassen, aus dem etwas Bedeutendes geworden wäre. Die Meisten, aus denen etwas wurde, mussten den Weg in ernsterer Weise noch einmal machen. Das gar zu grosse Erleichtern einer Sache und das schnelle Emportreiben ist nicht immer, ja für die Dauer meist gar nicht gut. Man bedenke auch hierin: Zum Laufen hilft nicht schnell sein. Die Methode ist zu mechanisch, und darin liegt ihr Hauptfehler.) — Es wird darauf die Weiterführung des Logier'schen Systems durch Frau *Schindelmeisser* in Berlin erwähnt und ihr zugestanden, dass sie die mechanische Seite einfacher und Schulen zugänglicher gemacht habe. (Das wollen wir dahingestellt sein lassen; ob aber eine noch grössere Vereinfachung des Mechanischen für die Folge Nutzen bringen wird, bleibt eine Frage, die sich gemachten Erfahrungen nach weit eher mit Nein beantworten lässt. Die von Frau Schindelmeisser für ihre Lehrart erfundene papierne Klaviatur, auf welcher die häuslichen Uebungen der Schüler vorgenommen werden, kann uns unmöglich grosse Zuversicht einflössen. Der Verfasser dieser Schrift ist mit Recht dagegen. Tonlose Klaviere wären allerdings weit zweckmässiger, als eine solche auf Leinwand geklebte Papierklaviatur, die nicht viel helfen, wohl aber sehr viel schaden kann.) Solcher stillen Klaviaturen, auf einem Tische angebracht, drei oder vier, will sich der Verfasser bedienen für die Schüler. In demselben geräumigen Zimmer soll ein festgebautes und kräftig tönendes Pianoforte sich befinden. An dem Querbrete vor jeder tonlosen Klaviatur ist ein Notensystem, auf welchem Note und Namen der untern Taste steht. Auf nicht zu hohen noch zu niederen Sitz der Schüler ist ganz besonders zu sehen. (Zuverlässig!) Auf dem Pianoforte spielt ein Schüler das, was die Andern auf den Klaviaturen spielen. Der Lehrer übersieht Alle. (Wir wünschen, dass die Lehrer gut sehen!) Für wichtiger erklärt der Verfasser den Unterricht selbst. Zuerst die Elemente der Musik als Noten, Notensysteme, Pausen, die bekanntesten Tonarten, einfache und einige zusammengesetzte Verzierungen, Figuren u. dergl. Alles reine Praxis. „Die Schüler beginnen sogleich mit dem Spiele, ohne von irgend einer Regel etwas zu erfahren, sie spielen nach Noten, ohne die Noten zu kennen.“ — (Wer Ursache hat, die vorgeschlagene Lehrart näher kennen zu lernen, muss das Buch befragen. Der Verfasser meint damit Anstrengung und Trockenheit der Anfänge zu vermeiden.) Noch wichtiger ist es dem Verfasser, dass die Kinder gleich anfangs kleine Musikstücke spielen, um sich Rhythmus und Melodie einzuprägen. — Technische Gewandtheit der Finger darf nicht als Zweck, sondern nur als Mittel zum Zweck angesehen werden. — Zu diesem Behufe hat der Verfasser bei Challier eine „Klavierschule in systematisch geordneten Beispielen zum Gebrauch beim Privatunterricht (?) und besonders in Schulen“ herausgegeben (vier Lieferungen). Regeln werden nirgends gegeben, sie sind vielmehr in den Beispielen enthalten. (Jeder urtheile nach seiner Einsicht; uns aber kommt der Weg etwas sehr lang und krumm vor. Sollte man jetzt nicht zu sehr darauf bedacht sein, das Meiste über den rechten Pfad weg von einem Extreme zum andern zu treiben? Möglich ist freilich Vieles, aber darum noch nicht gut, und das Uebel zeigt sich in der Regel erst in der Folge. — Sind auch wirklich unter vierzig Schülern höchstens zwei, die ungewöhnliche musikalische Fähigkeit besitzen, so wollen doch gerade die gewöhnlich Begabten, jeder seiner besonderen Individualität nach, nicht auf ganz gleiche Weise, sondern verschieden behandelt sein, wenn es etwas werden soll, was der Rede werth ist. Dies ist unsere Erfahrung, denn wir haben auch gelehrt. Man gehe also hierin vorsichtig und übereile sich nicht. — Darin hat aber der Verfasser volles Recht, wenn er behauptet, man müsse von den Anfängern nicht Alles in der Ausführung eines Stückes ganz fehlerfrei verlangen, was er nur nach seiner Weise, aber nicht eben deutlich und genau so ausdrückt: „Gründlichkeit beim Beginn des Unterrichts ist Halbheit und Einseitigkeit.“ Nicht doch! Wenn der Lehrer weiss, wie viel er verlangen kann und wie er nach dem, was geleistet wird, fortfahren soll, um angemessen zum Bessern zu führen, so handelt er gründlich u. s. w. — Es gefällt uns nicht, wenn der Verfasser sagt: „Der Musikunterricht kann nicht früh genug beginnen“ (?). Das Kind muss doch mindestens erst lesen und etwas verstehen gelernt haben! Es gefällt uns aber sehr wohl, wenn er den Anfang vom 6—7 Jahre bezeichnet. Gegen und kurz nach dem siebenten Jahre ist in der Regel die beste Zeit des Anfanges.) —

„Die zweite Unterrichtsstufe setzt das Spiel in gleichmässiger Weise fort, indem von solchen Uebungsstücken, welche an Schwierigkeit die in der Klavierschule gegebenen nicht überschreiten, zu schwereren Uebungsstücken übergegangen wird. Dabei ist jedoch der Grundsatz, vom Leichten zum Schweren, vom Bekannten zum Unbekannten zu gehen, in seinem weitesten Sinne festzuhalten. Auch soll der Inhalt des Klavierstücks dem Verständnisse oder vielmehr dem Gefühlszustande des Vortragenden entsprechen. (Das sagt aber der Verfasser nur nicht plan genug, mit einigen Umschweifen, die in solchen Schriften nicht am Orte sind. Vor dem Spiele Beethoven'scher Sonaten beim Kinderunterricht haben wir längst gewarnt.) Dabei soll das bekannt gewordene, neu Gefällige nicht übersehen werden. (Mit Recht. Es ist aber nicht unmöglich, damit auch ästhetisch bildend weiter vorwärts zu wirken; nur übertreibe man das Letzte nicht.) Die methodische Behandlung der zu spielenden Musikstücke bleibt auf dieser Stufe des Unterrichts immer das Wichtigste. Dabei braucht man keinesweges mit jedem Stücke neue technische Schwierigkeiten zu bieten; man kann auch Leichteres einmischen, ohne das Ziel der Höherbildung aus den Augen zu verlieren. Es ist rathsam, die Klasse zu theilen. Es beginnt einiger Unterricht in der Theorie.

Die dritte Unterrichtsstufe, auch in zwei Abtheilungen, führt die Schüler durch das klassische Gebiet der Klavierkompositionen, was freilich nicht vollkommen erreicht werden wird. (Das glauben wir auch.) Der Leh-

rer soll hier ästhetisch auseinandersetzen (wenn er es recht versteht und anzufangen weiss, ja! nur nicht breit!) und oft selbst am Pianoforte bald einzelne Theile bald das Ganze des Stückes vorspielen. Dabei sollen die Leistungen der Gegenwart, die sich dem Idealen annähern, nicht übergangen werden. Aber darin steht es nach dem Verfasser mit der Gegenwart schlecht, und es bleibt eine schwere Aufgabe für den Lehrer, an dieser Klippe ohne Nachtheil vorüberzusegeln. Doch sei nicht Alles verwerflich. (Freilich! aber was? Gegen Herz und Thalberg ist er besonders.) Mozart schlägt er vor, obgleich die Zeit eine andere geworden ist. Beethoven, der Shakespeare der Musik! Repräsentant der jetzigen Zeit! u. s. w. (Hier können wir nicht Alles unterschreiben, am Wenigsten in der Anmerkung S. 72.) An Beethoven schliesst der Verfasser Louis Berger. — Von der Fuge will er für das Pianoforte nichts wissen (aber seine Schüler werden es auch nicht dahin bringen. Wir gestehen, noch keine allgemeine Schulanstalt gefunden zu haben, wo ausser dem Gesange etwas Tüchtiges aus der Kunst geworden wäre, bleiben daher in diesem Punkte dem häuslichen Unterricht gewogen).

Die Verhandlung über den *Gesangunterricht* von S. 77 — 114 wollen wir hier übergehen, ob sich gleich Vieles ausheben und bedenken liesse. Der Gegenstand ist von uns vielfältig besprochen worden; es würde daher doch zu wenig Neues zum Vorschein kommen. Wir wenden uns deshalb lieber gleich zu dem letzten Hauptstück: *Der theoretisch-ästhetische Unterricht.* S. 115 — 145. Der Verfasser leitet so ein: „Die Aesthetik der Musik ist die wissenschaftliche Behandlung oder schlechthin die Wissenschaft derselben. (Ob diese Definizion nicht zu weit und unbestimmt ist?) Als solche findet sie ihr höchstes Gesetz in der Philosophie, wie jede andere Wissenschaft. Die Philosophie aber ist das geistige Gegenbild der gesammten Welt oder die ideale Seite aller Erscheinungen. Dem gemäss würde die Aesthetik der Musik Alles, was reell oder als subjektiv verwirklichte Idee in der Musik erscheint, zu seinem objektiven Gehalte zurückzuführen haben.“ Wir wollen damit die Beschauungs- und Ausdruckweise des Herrn Verfassers andeuten, damit Jeder selbst sehe, ob und in wie weit das Buch für ihn ist. Um das vorher Gesagte näher zu bestimmen, fährt der Verfasser fort, die Idee als das an und für sich Wahre zu erklären, deren Bestimmung ist, „in die individuelle Wirklichkeit zu treten d. h. ein Kunstwerk zu werden.“ Daher das *Ideal* nicht als subjektive Idee genommen werden darf, die noch nicht Anspruch darauf zu machen hat, das Ideal der Kunstschönheit zu sein. Das Subjekt „muss sich verobjektiviren, um künstlerischer Geist zu werden“ u. s. w. Auf den verschiedenen Entwickelungsstufen wird das Wunderbare oder Schöne, mithin auch das Kunstideal verschieden gefasst, je nachdem das Kunstbewusstsein sich ausbildete. (Richtet sich da nicht das Objekt nach dem Subjekt? Doch wir müssen hier die Sache dem geneigten Leser überlassen, da wir nicht vor Philosophen sondern vor Musikern zu reden haben, denen in der Regel das Abstrakte nicht behagt. Weit besser wird es ihnen gefallen, wenn der Verfasser behauptet, dass das Göttliche, Wahre in sinnlicher Form d. h. das Schöne ein für alle Mal sich nicht bestimmt definiren lasse. Der Verf. nimmt drei Hauptstufen an, den Kunstpantheismus des Morgenlandes, z. B. der Aegypter, mit seinen bizarren Kunstbildungen, die Vermenschlichung des Göttlichen z. B. der Griechen, und die Schönheit als Ausfluss des Göttlichen oder die Idealschönheit in Christus, mit welcher unsere Kunstwerke der höchsten Stufe der Ausbildung zu vergleichen sind u. s. w. Man merkt etwas von Hegel, braucht aber das Alles nicht gar zu tief zu nehmen, denn der Verfasser will am Ende für unsern Standpunkt nur, *dass kein Kunstwerk den christlichen Gefühlen widersprechen soll.* Wir lassen daher das Folgende nach Hegel hier gern dahingestellt und verweisen die Freunde solcher Beschauungen auf das Buch, worin der Verfasser nach seiner Meinung die systematische Anordnung des musikalischen Stoffes zum Behuf einer *Aesthetik der Musik* zu geben versuchte. — Ist nun auch ein jeder Versuch, wie eine Aesthetik der Musik auszuführen sein möchte, immerhin dankenswerth, so fragt es sich doch: Wie kommt die Sache hieher? Der Verfasser selbst bezeugt S. 126, dass eine wissenschaftliche Behandlung der Musik nach dem gegebenen Umrisse *auf keine Weise* in Schulen anwendbar ist, weil sie über die Bestimmung der Schule hinausgeht; sie gehört der speziellen Musikschule, dem Konservatorium. Hätte da nicht der Herr Verfasser besser gethan, wenn er sich streng an sein Thema (Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen) gehalten hätte? — „In der Schule soll nur das Interesse für Musik geweckt und diesem Interesse eine Richtung gegeben werden, welche später ausserhalb der Schule förderlich ist. Die Zeit reicht nicht hin, um auch nur ein Geringes von dem gegebenen Umrisse ausführlich zu behandeln. Dieses Wenige muss aber von der Art sein, dass der angegebene Zweck dadurch erreicht wird.“ Dadurch scheint sich zwar jener ästhetische Umriss zu rechtfertigen; allein welchen Lehrern soll er nützen? Für Wissende ist das Gegebene zu wenig, und die Nichtwissenden verstehen ihn nicht. — Jetzt erst kommt der Verfasser auf seinen eigentlichen Gegenstand. Der theoretische Unterricht soll mit dem Klavierspiel in Verbindung treten. Er verlangt *Harmonielehre* und harmonisch-ästhetische Auseinanderlegung des Inhalts besonderer Musikstücke, woran sich zugleich biographische Notizen über berühmte Komponisten u. dergl. knüpfen lassen. Des Verfassers Angabe ist kurz folgende: Auf der ersten Stufe erlangen die Schüler durch Praxis die erforderliche Kenntniss der Tonleitern, Ton- und Taktarten, der Intervalle, der Konsonanz und Dissonanz und der hauptsächlichen Tempi. — Die zweite Stufe beginnt mit der Lehre vom Dreiklange, dem harten, weichen, übermässigen und verminderten, welche die Schüler auf jeder Stufe der Tonleiter sehr leicht herausfinden und sich auf verschiedenen Tonleitern einprägen. Dann folgen die Versetzungen des Dreiklangs in ähnlichen Uebungen. Der Lehrer nennt die Akkorde und lässt sie von einem Schüler am Pianoforte und zugleich von den übrigen an den Klaviaturen

bilden; dann schreibt er sie einfach und verdoppelt an einer Tafel auf und lässt sie von den Schülern benennen. So mit dem Septimenakkord. Nach erlangter Gewandtheit folgt die *Behandlung* der Septimenharmonie in gewohnter Art; desgleichen der Nonenakkord. „Zur Befestigung der erworbenen Kenntnisse haben die Schüler nach einem mit Ziffern bezeichneten Grundbasse die Harmonieen selbst aufzuschreiben. Der Lehrer wähle dabei den Grundbass und die dazu erforderlichen Akkorde so, dass sie Harmonieeigen klingen.“ (Was heisst das? Soll es vielleicht leitereigen heissen?) Die Schüler, fährt er fort, sind nun im Stande, die gespielten Uebungsstücke grammatisch formell zu analysiren. „Der Lehrer hat dabei nur Einiges (?) über durchgehende Töne und Vorhalte zu ergänzen. Diese Kenntnisse (gleichsam die Redetheile eines Satzes) müssen mit möglichster Gründlichkeit beigebracht werden.“

„Auf der dritten Stufe des Klavierspiels bildet das Eingehen in den Inhalt grösserer Musikstücke die Hauptbeschäftigung; doch muss zu diesem Zweck die Kenntniss der Harmonie noch vervollständigt werden; namentlich gehört dahin die verminderte Septimenharmonie in ihrer mehrdeutigen Gestalt; die chromatischen Akkorde und der Querstand (lauter antiquirte Dinge! Da wird der Verfasser jetzt in eine missliche Lage gerathen; die Progressen des Zerstörens gehen jetzt rasch!); die besondern Arten der durchgehenden Töne und deren Auflösungen, Orgelpunkt, Behandlung der Dissonanzen u. dgl. (?). Der Verfasser versichert, dass sich Alles dieses in passend gewählten Beispielen anschaulich darstellen und leicht erlernen lasse. — Die Gesetze der Stimmführung und des doppelten Kontrapunktes sind ausgeschlossen, weil keine Komponisten (in der allgemeinen Schule) gebildet werden sollen, wogegen der Verfasser sogar eifert, und gewiss nicht mit Unrecht. — Hauptsache ist ihm aber der ästhetische Theil, der Ausdruck eines musikalischen Gedankens. Wie erläutert nun der Verfasser diesen Gegenstand, der ihm obenan steht? Er kommt auf Hegel's Aesthetik zurück, spricht von der Musik als der Universalsprache der Völker, vom Kampfe der freien Fantasie mit der Nothwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, vom Zusammenhange der Töne mit dem Gemüth, von der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit, die zur konkreten Anschauung und allgemeinen Vorstellung werden könne und müsse, weil die Musik, trotz der Verschiedenartigkeit der Anschauungen, aus einem Gegenstande entsprungen, auch auf ein Gemeinschaftliches in der Seele aller Geniessenden zurückführend, durch das sinnliche Element der Töne einen geistigen Inhalt ausdrückt, wodurch sie erst auf den Namen einer wahren Kunst Anspruch gewinnt. — Dies, worauf es ihm sehr ankommt, will er noch durch Beispiele erläutern. Deshalb fährt er fort: Wie die Musik einen Gedanken ausdrücke, oder wie sie die Unbestimmtheit des Gefühls zur Vorstellung erheben könne, zeigt sich am besten, wenn sie sich mit der Poesie verbindet, die den Inhalt als fertig gibt, dessen Sinn musikalisch seelenvoll auszudrücken ist. Hier ist das Verständniss leicht, weil die Vorstellung gegeben wurde. Ohne Text würde zwar Jeder einen andern Text zum Vorschein bringen, doch werde das Gemeinsame Aller darin bestehen, dass die ihnen zum Grunde liegende Gefühlsrichtung eine und dieselbe wäre. (Im Allgemeinsten ist das wahr, sobald dem Tonstück nicht entweder das Freudige, Traurige, Sanfte, Wilde u. s. w. abgeht, was schlecht wäre. Dass aber *bestimmte* Karakterzeichnungen, ohne dass sie erst durch Worte wenigstens angedeutet worden wären, durch blose Töne klar hingestellt werden könnten, will mir nach allen Erfahrungen nicht einleuchten. Man wird es nur so weit bringen, dass diese oder eine ähnliche Idee darin enthalten sein könne. Darum gibt auch der Verfasser zu, dass die Künste als solche einer gewissen Verwandtschaft nicht entbehren können, weshalb wenigstens das Uebergreifen der einen Kunst in die andere nothwendig sei, obgleich auch wieder eine stete Verbindung zweier Künste zum Nachtheil der andern ausfallen müsse. (Gewiss!) Dies sei der Grund, warum die Musik als selbständige Kunst eigentlich die Verbindung mit der Poesie zurückweisen müsse. — Dieses Streben der Musik nach Unabhängigkeit zeigt sich auch in der ausgebildeten Musik unserer Zeit. (Zuverlässig! Aber ob man darin nicht zu weit geht? Das wird sich zeigen. Ich für meinen Theil bin vollkommen überzeugt, dass man, die Grenzen nicht bedenkend, die jede menschliche Sache hat, hierin nicht selten übertreibt.) Der Verfasser schliesst sein Werk damit: „Sollen nun auch die Musikformen ihrem ganzen Umfange nach in dem ästhetischen Theile unseres Unterrichts nicht systematisch behandelt, einzelne in der Behandlung nicht einmal (?) erschöpft werden, so gibt doch eine Auffassung des Gegenstandes nach den von uns gegebenen Andeutungen Gelegenheit genug, Manches auf anregende Weise zu besprechen. Und das wünschen wir ja nur. Angeregt sollen die Schüler werden mit steter Rücksicht auf das schöne Ziel, dem sich zu nähern Allen die Fähigkeit gegeben ist.“ —

Und so lehrt uns der Herr Verfasser gerade das, was ihm die Hauptsache ist, die ästhetische Auffassung, eigentlich nicht, es wäre denn in Andeutungen für Erwachsene, schon Gebildete. Wie es hingegen anzufangen sei, die Schüler im Auffassen des ästhetischen Inhaltes heranzubilden, davon steht nichts, als einige negative Worte. — Wir begreifen sehr wohl, dass dies kaum anders sein kann; aber wir begreifen auch, dass es mit Erreichung dieses letzten Zieles in Kinderschulen sehr misslich stehen muss. Nach unsern Erfahrungen, und wir haben selbst Kinder erzogen, ist nichts gefährlicher, als ihnen viel vorzuästhetisiren. — Sind wir aber auch überzeugt, dass die Erfahrung selbst den Herrn Verfasser zwingen wird, seinen Plan zum Besten der Jugendbildung in der Musik verschiedentlich zu beschränken, so sind wir doch auch wiederum gewiss, dass seine Schrift für viele Erwachsene und namentlich für manche Musiklehrer viel Anziehendes haben und ihnen manches Ungewohnte und Neue, wenn auch nicht der Sache nach, doch eben für sie und für Viele, bringen wird, weil den meisten Musikern Hegel's Aesthetik und die Art der Beschauung doch wohl fremd sein möchte, so gefeiert sie auch jetzt ist, was vielleicht zum Lesen

locken wird. — Andere hingegen, und übrigens tüchtige Musiker, werden solcherlei Betrachtungsgang kaum verstehen. Für diese ist das Buch nicht; sie mögen es getrost Andern überlassen, die hierin besser und vielleicht gerade im Musikalischen selbst schlechter fassen und weniger leisten. Dass aber die meisten Musiker keine Hegelianer sind, weiss ich gewiss. So wähle Jeder nach seiner Wesenheit, natürlich aber erst dann, wenn er sich Mühe gegeben hat, die Sache kennen zu lernen, worauf jeder Versuch zum Besten der Kunst Anspruch zu machen hat.

Für die grosse Liebe zur Tonkunst, die der Herr Verfasser in seinem Werke überall an den Tag legte, für seinen Eifer, wo möglich allen Menschen zu einer innigeren, seelenvolleren Freude beim Genusse der Musik zu verhelfen, fühlen wir uns zum Verfasser hingezogen, so wenig auch sein Philosophiren über die Kunst das unsere ist, denn wir sind gewiss, dass am Ende doch darauf weniger ankommen möchte, als auf die Liebe selbst, die sich in Thaten ausspricht. Wir wünschen daher sogar, der unternehmende Mann möge in seiner Anstalt von seinem schwer auszuführenden Werke recht viel Segen erleben. Wir wollen es auch nicht einmal in Abrede stellen, dass bei vielfach glücklichem Zusammentreffen selten vereinter Umstände ein kleiner Theil des Zieles, das sich der Verfasser steckte, erreicht werden kann, nicht blos scheinbar und für eine kurze Zeit, sondern haltbar in's innere Leben greifend; dennoch, selbst wenn nach Jahren, frühere Urtheile über solche Dinge trügen, ein glückliches Ergebniss in der Töchterschule des Herrn Lange sich unabweisbar herausstellen sollte, was doch bis jetzt nur eine Sache gläubiger Hoffnung sein kann, müssten wir nach unserer Ueberzeugung im Allgemeinen gegen die Einführung eines so erweiterten Lehrplans der Musik in unsere Kindererziehungsanstalten und Bürgerschulen auf das Entschiedenste stimmen, weil im Ganzen jedenfalls mehr Schaden als Nutzen daraus hervorgehen würde.

Allerdings soll der Sinn für Musik in unsern Volksschulen angeregt, die Befähigung dafür versucht, entwickelt und die Freude daran möglich allgemein gemacht werden. Das geschieht aber Alles durch Gesangunterricht, der allen Menschen ohne Unterschied zu Statten kommt. Der Aermste wie der Reichste bringt sein Instrument mit; gut oder schlecht, es ist das seine und hat es nicht zu kaufen, kann daran sich erfreuen und es bilden, wenn er will, ohne lange Umstände u. s. w. Es schickt sich daher der Gesang für Alle. In den Gesangstunden kann der Lehrer gerade so viel von der Musik unterrichtend beibringen, als für formelle und innere Musik in der Schule geschehen kann; selbst das sogenannt Aesthetische nicht ausgenommen, so weit es für Kinder zuträglich ist. Die Vortheile, die der Herr Verfasser will, sind also recht gut beim Gesangunterricht zu gewinnen, was auch die Erfahrung bereits hundertfältig erhärtet hat; mit dem Pianofortespiel findet nach alter Erfahrung, und sogar von vorn herein, das gerade Gegentheil Statt. Selbst in blosen Musikschulen hat der gemeinsame Unterricht auf dem Pianoforte so viel Schwieriges, die allgemeinen Gegenstände der Tonkunst natürlich ausgenommen und einige Einzelnheiten, dass er selbst da auch von den tüchtigsten Lehrern überaus bewacht werden und dennoch dabei Einzelunterricht gegeben werden muss, wenn nicht ärmliche Klimperei daraus wenden soll. — Wozu führt denn aber die Halbheit? Zum Dünkel, zum Absprechen u. s. w. Hat aber Logier selbst durch seinen Gesammtunterricht auch nicht einen tüchtigen Klavierspieler oder Komponisten, oder auch nur einen ästhetischen für Musik Gebildeten aufzuweisen, wie andere gewöhnlich Unterrichtete es sind, so wird es ein gemeinschaftlicher Klavierunterricht in allgemeinen Kinderschulen nur noch weit weniger vermögen u. s. w. — Nicht zu viel, ihr Herren! Wir möchten es sonst zu bereuen haben! Auch die Liebe ist vor der Täuschung nicht sicher, und keine hat sich öfter übernommen, als die Liebe zur Kunst. So muss ich Vorsicht rathen.

Für die Kirche.

(Repertorium für Deutschlands Kirchen-Musik. 3. Bd. No. 2.) 1) *Die Allgüte Gottes: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist,“ ganz leicht ausführbare Cantate* von *Aug. Bergt.* — 2) *Vierstimmige Festchoräle mit Begleitung von leichter vollständiger Blasmusik* von *Stolze.* S. 38 und 10. Meissen bei Goedsche.

1) Voran steht ein Duett für Alt und Tenor in D dur mit 6/8-Takt und folgendem leicht hinschwebenden Thema:

Schmecket und se-het, wie freundlich der Herr ist

das vom Tenor in der Dominante zunächst beantwortet und dann in kunstgerechter Weise weiter ausgeführt wird. Die Begleitung geschieht nur von Streichinstrumenten. Ein dazwischen tretender Vers des Liedes „Wie gross ist“ u. s. w. für 4 Singstimmen mit einfacher Harmonie, ohne alle Instrumentalbegleitung, erregt das Verlangen nach dem vollständigen, prächtigen Schlusschor in D dur mit Klarinetten-, Trompeten-, Posaun'- und Paukenbegleitung, mit dem Thema:

Lo-bet den Herrn, al-le Hei-den!

und dann in versetzter Weise „preiset ihn, alle Völker, denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit, Halleluja“! Welche letztere Worte abwechselnd in fugenartiger und chormässiger Weise bearbeitet sind. Das Ganze ist wirksam.

Unter 2) werden 8 Choräle: Vom Himmel hoch — Eine feste Burg. — Wie schön leucht' uns u. s. w. für den Gottesdienst an Festtagen und zwar mit Begleitung gewöhnlicher Holz- und Blech-Blasinstrumente mitgetheilt. Sie werden an festlichen Tagen beim Gottesdienste, besonders an kleinen Orten, statt der Kirchenmusik dien-

lich, und gewiss denen doppelt willkommen sein, die sich zu dieser allerdings eigenthümlichen Choral-Setzart für die Selbstbearbeitung nicht fähig genug fühlen möchten. Sie werden Manches daran lernen können. D. *Rebs.*

Antiphonien zum Gebrauche bei den öffentlichen festtäglichen Gottesdiensten in protestantischen Gemeinden. Componirt und bearbeitet von *Ph. A. W. Ortloph*, Kantor an der protestantischen Kirche in München. Fol. S. 20. (16 Nummern.) München in Komm. der Fleischmann'schen Buchhandlung.

Eine angenehme Erscheinung in unserer einem belebenderen Sinne der Kirchlichkeit sich wieder zuwendenden Zeit. Wie so manches Herrliche der Vorzeit, so waren auch die Antiphonien, d. i. Wechselgesänge zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde, ausser Gebrauch gekommen. Und doch wäre ihre Wiederaufnahme in die Liturgie höchst wünschenswerth, da das gesungene Wort nothwendig einen tiefern und bleibendern Eindruck auf das Gemüth machen muss, als das gesprochene oder gelesene. Der Vf. will durch seine Schrift für diesen Zweck anregen und mitwirken; und er hat es auf eine solche Weise gethan, dass da, wo dieselbe Eingang findet, die Aufmerksamkeit bei dem Gottesdienste erregt, aber auch die theilnehmende Empfindung der Gemeinde noch erhöht und der allgemeinen Erbauung förderlich werden muss. In den Komposizionen gibt zwar der Vf. nicht überall Eigenes, ist vielmehr in einigen Sätzen Palestrina, Lotti und Händel gefolgt; dennoch glauben wir, dass er daran Recht that, dass er jene als Vorbilder im Auge behielt und ihre Weise als die rechte Norm anerkannte, statt sich einer modernen, aber weniger feierlichen Form zu bedienen. Entschuldigung verdient es, wenn er bei der unrhythmischen Form des Textes den Intonazionen des Geistlichen einen bestimmten Rhythmus gab, wenn man bedenkt, dass der Sänger in diesem Falle sich selbst den Weg bahnen und frei über die vorgeschriebene Form walten muss. Die Melodien der Intonazionen halten sich im rechten, engen Kreise von 3 bis 4 Tonstufen; enthalten sich dabei des Modernisirens, in welchen Fehler z. B. die Komposizionen der „Einsetzungsworte“ einiger neuern Kirchenkomponisten verfallen sind. Die, auch von kleinen Chören ausführbaren Responsorien sind durchgängig angemessen, einfach, kräftig, hin und wieder auch in der Anlage nicht ohne Kunst. So werden sich diese Antiphonien hoffentlich einer verdienten beifälligen Aufnahme erfreuen dürfen.

D. *Rebs.*

Adagio et Polonaise pour le Violoncelle avec Accompagnement de deux Violons, Alto, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors et Basse, composée par *J. M. Marx*. Carlsruhe, chez Creuzbauer et Nöldeke. Pr. 2 Thlr. — 3 Fl. 36 Kr.

(Eingesandt.)

Herr Marx war ein ausgezeichneter, aber nicht sehr bekannter Violoncellist, da er nur selten und nur kleinere Kunstreisen unternommen. Die vorliegende Komposizion beurkundet, dass der Komponist derselben, mit diesem schwierigen Instrumente vollkommen vertraut, solche Effekte zu schreiben verstand, welche schwieriger scheinen als sie sind. Die Ideen (obgleich die Polonaisenform fast immer etwas die Originalität Beeinträchtigendes hat) sind zum Theil ganz ungewöhnlich und namentlich bei den Gesangstellen ergreifend und ganz dem Charakter des Instrumentes angemessen. Da uns zufällig eine Partitur vorliegt, so ist es uns möglich, auch die Begleitung durchzusehen, und freut es uns, dieselbe diskret bearbeitet zu finden, ohne dass sie darum alltäglich genannt werden könnte; man bemerkt wohl, dass dies nicht die gewöhnliche Arbeit eines Virtuosen ist, der, wie es Viele gibt, seine Prinzipalstimme hinschreibt und dieselbe eben nur nothdürftig unterlegt, weil er es nicht besser kann. Das Ganze ist also zu empfehlen, wenn sich auch das Aeussere vortheilhafter gestaltet haben könnte.

In demselben Verlage und von demselben Komponisten sind erschienen:

Drei- und vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. 2. Samml. 2 Thlr. 3. Samml. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese, so wie die eben besprochene Polonaise sind von einem anderen Verlage auf die jetzigen Besitzer übergegangen, darum in der Ausstattung nicht so wohl bedacht, wie mehrere uns bekannt gewordene neuere Artikel dieser Firma; der Werth dieser Gesänge aber — welche übrigens sehr deutlich gedruckt sind — verliert dadurch nichts. In dem naturgemässen Bereich der Männerstimmen gehalten, verdienen sie jeder derartigen Sammlung beigesellt zu werden und werden sich neben den Besseren behaupten. Die Wahl der Texte, abwechselnd sentimental oder jovial, ist grösstentheils gelungen, die deklamatorische Auffassung gediegen und bei vielen sehr schönen Melodien stets reine und nicht alltägliche Harmonien, die sich nicht wie bei vielen anderen derartigen Gesängen nur auf Tonika, Dominante u. dergl. beschränken. Es war ein Fehler des früheren Besitzers, dass er für das Bekanntwerden dieser jedem Liederkranz gewiss willkommenen Gesänge nicht grössere Sorge trug. Referent hörte diese Lieder sämmtlich vortragen und überzeugte sich von der guten Wirkung, welche sie hervorbrachten, ja er kann versichern, dass Einige kleine Meisterwerke genannt zu werden verdienen.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. Am zweiten Festtage der dritten Säkularfeier der Reformazion wurde vor einer ansehnlichen Versammlung Einheimischer und Fremder *G. F. Händel's* Messias mit guten Sänger- und Orchester-Kräften aufgeführt, die gleichfalls durch fremde Musiker, namentlich aus Leipzig, verstärkt worden waren. Das berühmte Werk musste hier, in einer Kirche der Geburtsstadt des meisterlichen Tondichters, dessen treffli-

ches und grosses Oelbild unter dem Chore bekränzt zu sehen war, um so mehr anziehen, da man wusste, dass diese Komposizion vor 100 Jahren geschaffen wurde. Mit Recht wurde daher das Oratorium ohne alle Weglassungen, jedoch mit Mozart'scher Instrumentazion, und im Ganzen sehr gelungen, gegeben. Unter den Solosängern erkannten wir an Stimme und Gesangesausdruck die oft gerühmte Sopranistin *Johanne Schmidt*, deren voller Ton in der Kirche ganz vorzüglich wirkt; den Tenor Herrn *Schmidt*, Theatersänger in Leipzig, welcher gleich durch sein erstes Rezitativ: „Tröstet mein Volk! spricht euer Gott," das er besonders ausgezeichnet vortrug, sich den lebhaftesten Antheil aller Hörer erwarb; den Baritonisten Herrn *Nauenburg*, der aus Gefälligkeit zwei Arien mit starken Rouladen gut und schön ausführte. Wenn die Koloraturen weniger als der getragene Gesang wirkten, so lag dies nicht am Sänger, der mit allen andern dasselbe Loos theilte, sondern an der zu starken Resonanz der Kirche, in welcher sich, hauptsächlich am Altare, wo wir sassen, jeder Ton wiederholt. Die übrigen Solosänger kannten wir nicht; die Stimmen waren aber gut, vorzüglich Stimme und Rezitativ des Bassisten, welcher auch noch darum einer ehrenvollen Erwähnung verdient, weil er die Partie des Herrn *Kindermann* aus Leipzig, der zu kommen verhindert war, wie wir hörten, schnell übernommen hatte und sie wacker durchführte. — In die Direkzion hatten sich Herr Musikdirektor *Georg Schmidt*, welcher den ersten und dritten Theil leitete, und Herr Musikdirektor Dr. *Naue* getheilt. Um dieser Direkzion willen waren arge Kämpfe vorgefallen, die jetzt fast überall keine Seltenheiten, aber auch keine erspriesslichen Zeichen der Zeit sind. In Dankbarkeit für die Leistungen des von hier abgegangenen Musikdirektors Herrn Schmidt, welcher sich namentlich um die dortige Singakademie viele Verdienste erworben hat, wollte man dem als Konzertmeister nach Bremen scheidenden Manne seine Liebe und Achtung an den Tag legen. Das ist rühmlich, in so weit es nicht die Rechte eines andern angestellten Mannes verletzt. Dass also Herr Universitäts-Musikdirektor Dr. Naue den zweiten Theil des Oratoriums leitete, war zuverlässig nicht minder recht und billig. Und wir müssen dem Musikdirektor Naue, der hier bekanntlich nicht den leichtesten Theil des Werkes zu dirigiren hatte, das Zeugniss geben, dass er mit voller Sicherheit und genauester Präzision sein Amt so tüchtig und kunstgerecht verwaltete, dass auch nicht der geringste Einwand von dieser, also der Hauptseite her, auch nur mit einem Anschein des Rechts gemacht werden kann. So viel über die Kunstleistung selbst, für die wir allen Mitwirkenden dankbar sind. *G. W. Fink.*

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand (Teatro Re). Die bereits im vorigen Berichte angezeigte Sängergesellschaft, namentlich die Prima Donna Montecchielli, Tenor Baldanza, Buffo Cambiaggio und Bassist Rossi (Napoleone) fuhren fort, Ricci's Chi dura vince mit Beifall, hierauf Gnecco's bekannte Prova dell' opera seria, die ihrer vielen originellen Sachen wegen den schönsten Opere buffe der guten alten italienischen Schule ohne Weiteres beigesellt zu werden verdient, mit wenigem oder keinem Beifall zu geben, weswegen diese Prova auch mit Noth dreimal die Breter passirte. Es ist zu beweinen, dass dergleichen Musik heut zu Tage Niemand mehr zu singen versteht. Ein von der Prima Donna in diese Prova eingelegtes Prachtstück der modernen Oper zeigte sich im Vergleich zu Gnecco's Schöpfungen als Prachtnullität.
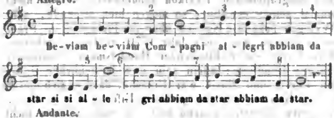
Und dieser *Gnecco* starb hier zu Mailand 1810 in der Blüthe seiner Jahre, als Dichter und Komponist, in der grössten Armuth — im Spital! .... Da Gerber in seinem biographischen Lexikon sonderbarer Weise nicht einmal seiner erwähnt, so mögen hier folgende, sehr Wenigen bekannte Notizen über ihn Platz finden. Francesco Gnecco war um's Jahr 1770 zu Genua geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Handelsmann, bestimmte ihn zur Handlung; allein sein unwiderstehlicher Drang zur Poesie und Musik war Ursache, dass er sich diesen beiden Künsten mit dem grössten Eifer widmete. Schon in seiner frühesten Jugend hatte er sich zu einer nicht empfehlenswerthen Lebensweise hinreissen lassen, die wahrscheinlich den Grund zu seinem nachherigen frühzeitigen Tod legte; doch kehrte er bald auf bessere Wege zurück. Mit grossem Eifer widmete er sich besonders der Musik; nach zurückgelegtem Studium der Anfangsgründe erlernte er die Komposizion unter Herrn Mariani, Kapellmeister am Dom zu Savona, machte schnelle Fortschritte, und in Kurzem wurden zu Neapel, Rom, Livorno, Genua, Mailand, Venedig und Padua seine von Originalitäten strotzenden Opern mit dem grössten Beifalle gegeben. Zu den ernsthaften gehören: I Bramini, L'Argante, Le Nozze de' Sanniti; zu den Buffe: Le Nozze di Lauretta, Filandro e Carolina, La prova di un' Opera seria, Gli Amanti filarmonici, Il Pignataro, La prova degli Orazj e Curiazj, La Cena senza cena. Zu den erst benannten drei Opere buffe und zu einer kurz vor seinem Tode für's Mailänder Teatro Filodrammatico komponirten Oper: La Conversazione Filarmonica, hat er selbst die Poesie geschrieben. La prova dell' Opera seria wurde im Herbst 1805 zum ersten Mal auf der Mailänder Scala mit starkem Applaus aufgeführt. Es sang in ihr die einst rühmlich bekannte teutsche Sängerin Schmalz, Tenor Ambrogetti und die beiden trefflichen Buffi Verni und Ranfagna. Ob die Schmalz und Verni noch leben, ist mir unbekannt; Ambrogetti ging vor Jahren in ein Trappistenkloster, und der alte ehrliche Ranfagna befindet sich jetzt in Mailand. Ein hiesiger Beamter, welcher dem oft Noth leidenden Gnecco zuweilen Geld vorgestreckt hat, versicherte mich unlängst, Gnecco habe für das Buch und die Musik seiner Prova di un' Opera seria von der Scala-Direkzion 1000 magere Mailänder Lire (ungefähr 300 Augsburger Gulden) erhalten. Donizetti und Mercadante lassen sich jetzt weit mehr als das Doppelte bezahlen, um nur eine ihrer ältern
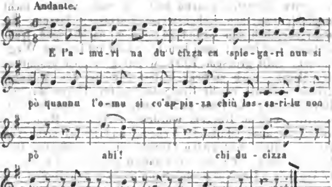
Opern in die Szene zu setzen, die öfters einen ehrlichen Fiasco macht.

Gegen Ende der Stagione gab man auf dem Teatro Re drei oder vier Mal die neue Opera buffa: *Sindaco Papirio*, vom Maestro *Degòla*, von der es sich der Mühe nicht lohnt zu sprechen; im Grunde ist auch das Buch keinen Heller werth.

Der Ihren Lesern bereits bekannte *Temistocle Solera* ist unlängst in zwei hier gegebenen öffentlichen Akademieen auch als Bassist aufgetreten; also ungefähr so viel als der Fürst Poniatowsky (Dichter, Maestro und Tenorsänger) in Florenz. Herr Solera ist aber auch Phrenolog und Dilettant-Magnetiseur. Relata refero.

Hierbei zwei mir von Maestro *Mandanici* gefälligst mitgetheilte Kanons, die er einst für Lablache geschrieben und wovon der zweite im Sizilianischen Dialekte ist.





Die *Pasta* ist von ihrer Kunstreise aus Russland und Teutschland hier angekommen, und nach ihrer Villa an dem Komersee gegangen.

Fétis, Vater, der jetzt Italien bereist, war in den ersten Tagen Septembers in Mailand. Wie er mir sagte, muss er schon um die Hälfte November in Brüssel zurück sein; da wird seine musikalische Beute freilich mager ausfallen. Was ist aber auch dermalen, selbst bei einem langen Aufenthalte in diesem schönen Lande, musikalisch davon zu sagen? ...

Von Baden-Baden kommend, befindet sich *Donizetti* bei uns. Ein hübscher Mann, bald 45 Jahr alt — versteht sich mit einem Schnurrbärtchen —, dabei angenehm im Umgange und lustig (wie anders? der Maestro Partout!). Er komponirt bereits die erste nächste Karnevalsoper für die Mailänder Scala (für die Löwe) und wird auch kommendes Frühjahr eine neue Oper für die italienische Operngesellschaft in Wien komponiren, worauf er sich ungemein freut; für beide bekommt er 24,000 österreichische Lire, oder 8000 Augsburger Gulden. Der arme Mozart hat für all seine 12 oder 15 Opern zusammen nicht so viel bekommen; sie hatten aber auch nicht den dritten Theil Noten einer heutigen Oper aufzuweisen und keine Ahnung von ihrer heutigen verfeinerten Ausbildung. Man hat Donizetti die Kapellmeisterstelle an der Kathedralkirche zu Bologna und jene eines Professore di Contrappunto am Liceo Musicale daselbst angetragen, welche beide Stellen aber, wie er mich selbst versicherte, von ihm abgelehnt wurden.

Alexander Rolla ist am 15. September d. J., 85 Jahr 6 Monat alt, gestorben. Noch diesen Sommer spielte er fleissig Quartetten und Quintetten. Nächstens ein Mehreres über diesen berühmten und verdienten Mann.

Monza. Auf dem diesjährigen Johannis-Jahrmarkt erfreuten uns die beiden Schwestern Eponina und Alina Bruni (eigentlich Brun, Französinnen), ferner Antonio Antonelli, Buffo Luigi Profeti und Bassist Antonio Benciolini mit den beiden Opere buffe: Chi dura vince von Ricci, und la Prova dell' opera seria von Gnecco. Musik und Sänger befriedigten allgemein, Einheimische und Fremde.

Como. Diese an ihrem berühmten See so majestätisch gelegene Stadt eröffnete im August ihr hübsches Theater mit D.'s Gemma di Vergy, in welcher Rolle Dem. Assandri vom Mailänder Konservatorium sich viele Ehre machte und am Beifall auch ihre beiden Konstadjutanten Bonfigli und Facchini Theil nehmen liess. Chi dura vince, vom famösen Luigi Ricci, machte, vielleicht auch der Musik wegen, Fiasco. Die am 19. September gegebene neue Oper: *Il Disertore svizzero, o vero la nostalgia*, vom Hrn. *Angelo Pellegrini*, fand um so mehr Anerkennung und Aufmunterung, da dieser Erstling des hier gebürtigen Maestro, als gewöhnliches tägliches Brot, von der Pluralität der Zuhörer immerhin mit gehörigem Appetit genossen wird.

Bergamo. Hält auch die diesjährige Messoper mit der höchst merkwürdigen vom vorigen Jahre keinen Vergleich aus, so bildete doch die Strepponi sammt Tenor Salvi und den beiden Bassisten Coletti und Valli ein dieser Mess-Kartellstagione gewiss würdiges Ganze. Nachdem Herr Valli von seiner Unpässlichkeit genas, befriedigten auch Bellini's Puritani weit mehr als anfänglich, hatten aber leere Theater, und Marino Faliero, vom Landsmann, auch keine vollen.

Die hiesigen Gebrüder *Serassi*, die berühmtesten jetzt lebenden Orgelmacher in Italien, haben so eben ihre allenthalben auf dieser Halbinsel verbreiteten vortrefflichen und mannigfaltigen Orgeln mit einer neuen von 62 Registern für den Marktflecken Caravaggio bereichert, in welcher unter andern ein zu- und abnehmendes Echo die Physharmonika natürlich nachahmt.

Brescia. Die heurige Messe begann die Oper ganz und gar nicht fröhlich. Donizetti's klassische Anna Bolena mit der klassischen Sängerin Ronzi — nun auf der Neige —, mit der wackern französischen Altistin Bertrand, dem braven Tenor Musich und dem Bassisten Constantini, dem die Rolle nicht besonders anpasste, fand eine allzu laue Aufnahme! Mercadante's Elena da Feltre,

worin Ronconi (Giorgio) auftrat, gab dem Ganzen neues Leben; man applaudirte sogar die langweiligsten Stücke, und das Duett zwischen der Ronzi und Ronconi erregte Fanatismo.

Chiari. Ueberaus fröhlich wurde die Bühne mit Ricci's Chiara di Rosenberg eröffnet. Die Taddei nebst den Herren Bellegrandi, Maggi und Fiori machten ihre Sache für diesen Ort mehr als vortrefflich.

Cremona. In Mercadante's Vestalin gefiel die Goldberg ganz besonders, nicht aber die Musik. Die Altistin Croff-Lagorio, vom Mailänder Konservatorium, machte sich bemerklich in ihrer Romanze und in den Duetten. Tenor Leonardi erwarb sich abermals die Gunst der Zuhörer, ebenso Bassist Rinaldini durch seine sympathische Stimme. Die Musik der Gabriella di Vergy von demselben Maestro zog sehr wenig an; bei alledem glänzte die Goldberg.

Leudinara. Die Biscottini, die Herren Fagioli, Benfatti und Franchi — ein Potpourri von Biscuit, Fisolen u. s. w. — nebst dem Ragout: Chi dura vince del celebre Ricci schmeckte ausserordentlich; desgleichen die Prigioni d'Edimburgo von dessen Bruder.

Dezenzano. Auch hier am schönen Garda See Oper! Den 19. September erscholl die Lucia di Lammermoor im gedrückt vollen Theater. Die Rivolta, wiewohl in der Schwangerschaft vorgerückt, und gerade denselben Tag angekommen, triumphirte mit ihrer Stimme, Bassist Benciolini hielt sich wacker, Tenor Rotini sang, und die Zuhörer klatschten aus allen Kräften.

Este. Donizetti's Roberto d'Evreux gefiel ungemein. Die in diesen Blättern in den letzten Jahren oft besprochene Tavola (Teresa) sang con anima, Tenor Ciaffei con grazia, Bassist Natale con fuoco. Diese Hauptpfeiler nebst der Caracini wurden stark beklatscht und oft hervorgerufen.

Vicenza. In der zweiten Hälfte Juli's wurde das Theater mit Herrn Nicolai's Templario eröffnet, und die Sänger (die Gabussi, die Benzoni, die Herren Pasini und Cartagenova) vom Anfange bis zu Ende stark beklatscht und hervorgerufen; das Duett im zweiten Akte zwischen der Gabussi und Cartagenova machte sogar Furore; Beweis, dass wenigstens der erste Abend fröhlich ablief, denn in den folgenden Vorstellungen ging es nicht so lustig zu. Wie mag das auch mit keiner Wundermusik und einer einzigen Stütze, der Gabussi, anders möglich sein? Pacini's Saffo, in welcher auch die Lucchini sang, machte nicht kalt und nicht warm. — Der vortheilhaft bekannte Bassist *Orazio Cartagenova* ist hier zum Bedauern Aller den 26. September in noch sehr frischem Alter gestorben.

(Fortsetzung folgt.)

Zusatz zu dem No. 42 vorkommenden Aufsatze über Mannstein und Nehrlich.

So unparteiisch Herr Dr. Fink in genanntem Aufsatze verfahrt, wenn er nur seiner durch die mühsamste Vergleichung der angezogenen Schriftsteller gewonnenen Ueberzeugung folgt; so ruhig er, nach Durchlesung eines 7½ Bogen langen Angriffs auf das Nehrlich'sche Werk, die Stellung eines gerechten Schiedsrichters behauptet: dennoch kann der Unterzeichnete nicht die Sache auf sich beruhen lassen. Der Aufsatz No. 42 betrachtet das Nehrlich'sche Werk Herrn Mannstein gegenüber. Hier soll es dem Publikum gegenüber betrachtet werden, für das es bestimmt ist.

Ich überlasse es Herrn Nehrlich, sich selbst gegen die harten Beschuldigungen zu vertheidigen, die ihm in Betreff des Herrn Mannstein gemacht werden, kann jedoch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass sich die Uebereinstimmung beider Schriftsteller in so vielen Punkten recht gut aus der historischen Natur des Gegenstandes erklären lässt, den sie behandeln. Oder schöpfte Herr Mannstein seine Daten etwa nicht aus vorliegenden Quellen? Oder bekam er durch die erste Benutzung derselben ein Recht, sie für jeden Andern als nicht vorhanden anzusehen, und, was daraus von einem Nachfolger aufgestellt werden möchte, als sein in Anspruch zu nehmen? Gewiss nicht! Wenigstens wäre das ein barbarisches Recht, das bald alle Wissenschaft zum Monopol machen würde, bei welchem, wie bei jedem Monopol, das konsumirende Publikum am schlechtesten fahren müsste.

Uebrigens ist das Nehrlich'sche Werk durch seinen Inhalt von dem Mannstein'schen, wie eine höhere Zahl von einer niedrigeren, verschieden. Herr Mannstein zählt freilich nur, was er selbst in seinen Werken hat, und findet darum keine neue Zahl. Aber zugegeben, was kein unbefangener Leser zugeben wird, dass das Nehrlich'sche Werk in der That nichts Anderes enthielte, als die Mannstein'schen Ideen, so würde es dadurch immer noch nicht entbehrlich sein. Es gehört zu den Büchern, die sich es zur Aufgabe gemacht haben, die Wissenschaft ins Leben zu führen, ihr beim Publikum Geltung zu verschaffen und damit Missbräuchen aller Art die Wurzel abzuschneiden: es soll ein Volksbuch sein im edlern Sinne des Worts. Darauf deutet schon in dem Titel des Werks das Wort „Geheimnisse" hin, an welchem Herr Mannstein so vielen Anstoss genommen hat. Es sind damit jene Mittel und Wege, die Stimme zu bilden, gemeint, die von der alten italienischen Schule mit wunderbarem Erfolge angewendet werden, aber dem grössern Publikum noch lange nicht genug bekannt sind. Oder glaubt Herr Mannstein, dass nach seiner Besprechung derselben aller Welt die Hülle von den Augen gefallen ist? Unmöglich! Eine gute Sache kann nicht oft genug wiederholt werden, zumal wenn ihr viele Vorurtheile entgegenstehen. Herr Mannstein sollte sich weit eher freuen, als erzürnen, dass sein Ruf in die Wüste ein Echo gefunden hat. Vielleicht, dass so ein drittes, viertes — und endlich ein tausendfaches Echo erzeugt wird, bei welchem die gute Sache siegen muss. Hat sie gesiegt, so wird die dankbare Nachwelt nicht vergessen, wer den ersten Schritt zu ihrem Siege gethan hat. Wozu also die Erbitterung darüber, dass für die Ideen, für die er kämpft, ein neuer Kämpfer in die Schranken getreten ist?

Doch wieder zum Publikum, das bei dem neuen Werke interessirt ist. Ich sagte, das Nehrlich'sche Werk solle ein Volksbuch sein. Ist es denn aber wirklich ein solches Buch, d. h. enthält es Ideen, durch deren Verbreitung das Volk gewinnen muss, und enthält es sie in einer Sprache, die das Volk gewinnen muss, die nicht blos zum Verstande, sondern auch zum Herzen spricht? Das Erstere kann nicht geleugnet werden, ohne den Stab zu gleicher Zeit über Herrn Mannstein zu brechen; das Letztere kann eben so wenig in Abrede gestellt werden, was Jeder zugeben wird, der unbefangen an die Lesung des Werks geht. Der Verfasser trägt seinen Gegenstand in der natürlichsten Sprache vor, die man sich denken kann, und verschmäht, im Vertrauen darauf, dass der Gegenstand selbst Interesse genug habe, jeden Versuch, ihn durch den Flitter gesuchter Ausdrücke, ungewöhnlicher Wendungen, frappanter Bilder noch interessanter zu machen. Er theilt dem Publikum mit, was sich über die alte Methode in Erfahrung bringen lässt, und beleuchtet es zum Nutzen und Frommen des singenden und hörenden Publikums von den verschiedensten Standpunkten. Kein Gebildeter wird das Buch unbefriedigt aus der Hand legen. Ist es auch nicht eine mit Thorwaldsen'scher Genialität in allen ihren Theilen vollendete Statue, so ist es doch der Erguss einer edeln einfachen Natur und trägt die Schriftzüge der Wahrheit auf jeder Seite.

Das Buch ist somit vor dem Publikum gerechtfertigt. Es

enthält Wahrheit, und Wahrheit in einem Gewande, in welchem sie dem schlichten natürlichen Verstande einleuchtet.

André Sommer, Dr. phil.

Nachschrift der Redakzion.

Vieles, was der Zusatz bringt, ist zwar im Aufsatze selbst theils berührt, theils näher beleuchtet; die Erklärung hingegen, Manastein's Lehren als Geheimnisse für das Volk zu betrachten, ist neu und liebevoll. Wenn aber ein Missionär unter die Heiden geht und Apostel heisst, wird er in seiner Lehre nicht auch zuweilen sagen: So spricht Paulus oder Petrus? — Doch hat auch Petrus verleugnet, und sich bekehrt.

Feuilleton.

Der König der Franzosen scheint die gute, namentlich aber auch die alte Musik sehr zu lieben. In einem an seinem Geburtstage zu St. Cloud gegebenen, von Auber dirigirten Konzerte waren die Hauptstücke: eine Arie und ein Terzett aus Sacchini's Oedip; Duett aus Gluck's Iphigenie in Aulis; Duett aus dessen Armide; Arie aus dessen Alceste; Duett aus Grétry's Richard Löwenherz.

Das italienische Theater zu Paris, neu und sehr pracht- und geschmackvoll dekorirt, ist am 2. Oktober mit Rossini's Semiramide wieder eröffnet worden. Die Damen Grisi und Albertazzi, die Herren Tamburini und Morelli wurden mit dem gewohnten Beifall aufgenommen, nur Herr Mirate (Tenor) konnte sich den Antheil des Publikums nicht erringen.

Am 28. Oktober starb zu Innsbruck, auf einer Reise nach Italien, *Francesco Morlacchi*, 1788 zu Perugia geboren, ein Schüler Zingarelli's in Neapel und P. Mattei's in Bologna. Nachdem er in Italien mehrere Opern geschrieben, ward er 1810 in Dresden als Kapellmeister an der italienischen Oper angestellt, behielt auch seine Stelle nach Auflösung der italienischen Operngesellschaft daselbst. Während seines Aufenthaltes in Dresden schrieb er für italienische Bühnen die Opern: Tebaldo ed Isolina, Colombo, Il Renegato. — Am 18. Oktober starb zu Neapel *Domenico Barbaja*, der bekannte langjährige Impresar der königlichen Theater daselbst, am Schlagflusse.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. № 46. 1841.

Minnesinger.

Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichniss der Anfänge und Abbildung sämmtlicher Handschriften, von Friedrich Heinr. von der Hagen. 5 Quartbände. Leipzig, 1838. Verlag von Joh. Ambros. Barth. Pr. 25 Thlr. auf feinem weissen Druckpapier.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ein für Heraufbildung, Art und Wesen altteutscher Dichtkunst so höchst wichtiges, umfangreiches, nicht nur mit umsichtigstem Fleisse des anhaltend rüstigen und mit der Sache vertrauten Herausgebers, sondern auch unter den glücklichsten Verhältnissen vielseitig treuer Unterstützung glänzend zu Stande gebrachtes Werk dürfte in unsern Blättern nicht ganz unerwähnt bleiben, schon um des engen Bandes willen, den Dicht- und Tonkunst von je in Liebe mit einander abgeschlossen und sich erhalten haben, wenn auch die Musik weit weniger in diesem echt teutschen Liederwalde romantischer Minne bedacht worden wäre, als sie wirklich bedacht worden ist. Es gebührt einem teutschen Musiker unserer Zeit, mindestens ein allgemeines Bild von jenen altehrwürdigen Vaterlandssängern zu gewinnen, die von höheren Eichen dämmernder Haine, als wir, umrauscht wurden, unter denen sie schlafen in der Ehre des Andenkens, im unvergänglichen Ruhme geisterhaft tönender Stimmen.

Nur so viel aus jener, gleich ihren Burgen, in Ruinen gesunkenen Zeit eines fast mährchenhaft gewordenen vereinten Teutschthums, als uns zur Erhebung des Gedächtnisses an unsere Sängerväter durchaus nothwendig ist, werde hier den Musikfreunden in Kürze dargelegt, damit Niemand sich von dem Wahn umgarnen lasse, als habe unser teutsches Vaterland zu irgend einer Zeit Ton- und Gesangeslust weniger gepflegt, wir irgend ein anderes Volk der Erde. Bevor Italien nur ein einziges Lied in seiner Volgare aufzuweisen hatte, blüheten unter uns teutsche Dichterfürsten, deren Werke nicht nur ihre Zeit und ihr Volk erfreueten, sondern sie stehen noch und erfüllen Alle mit Achtung, die nur einiges Verständniss für Sprache und Leben jener Tage mitbringen. — Geben wir also ungesäumt aus einem Werke, das Jeder, der es möglich machen kann, in seiner Bibliothek haben sollte, für Musikfreunde und Musiker, die nicht immer im Stande sind, sich dergleichen anzuschaffen, das ihnen Wichtigste, zugleich mit unsern Bemerkungen über die Musik jener Zeiten, die schlechthin nicht nach der unsern beurtheilt werden darf, wenn nicht dieser Umstand sowohl der damaligen als unserer Musik zum Nachtheile gereichen soll.

Sehen wir zuerst darauf, wie diese altvaterländischen Wort- und Tonweisen ritterlicher Dichtung auf uns gekommen sind. Wie anders als durch Handschriften? und zwar durch nicht wenige, unter denen sehr glänzende sind, die nicht blos die Wortstrophen und Sangweisen enthalten, sondern auch mit Gemälden geziert wurden, welche die vorzüglich geehrten Dichter darstellen. Und wer besorgte diese kostspieligen und mühevollen Handschriften? Begüterte *Dilettanten* waren es, die für die Kunst glüheten und es für Gewinn achteten, Geld und Fleiss an sie zu wenden. Was wir schon einmal bei dem schottischen Skene-Manuskript sahen, das sehen wir hier in unserm Teutschland, nur ungleich vielfältiger und glänzender, wieder. Und dennoch gibt es auch jetzt noch hochfahrende Fachmänner, die alle Dilettantenbemühungen für die Kunst so geringschätzig behandeln, dass sie sogar das Anathem über sie in Sachen der Kunst auszusprechen keine Scheu gefühlt haben. Wenn irgend einmal die Liebe der Dilettanten von der Kunst weicht, so geht sie sammt den Künstlern zu Grunde. Es ist also sehr aberwitzig, sich so anmaassend gegen sie zu erklären. —

Das reichste und vorzüglichste Manuskript unserer Minnesingerlieder mit ihren Sangweisen ist die *Manessische* Sammlung, ein Prachtwerk glücklicher Dilettanten, denen wir grossen Dank dafür schuldig sind. Diese Hauptsammlung entstand durch den Edlen *Rüdiger* (1280 — 1325) und seinen Sohn (1296 — 1328), vom reichen und mächtigen Geschlechte der *Manessen* in Zürich, das „der Sangeshort ohne Gleichen" genannt wird. Diese beiden Edlen brachten das Werk mit unermüdlichem Eifer aus vielen Liederbüchern zusammen, welche bis 1320 herabreichen. Nach verschiedenen Schicksalen kam die Handschrift nach *Heidelberg*, von wo sie bei Entführung der Heidelberger Bibliothek nach dem Vatikan (1623) bei Seite nach Paris gebracht wurde, wo sie noch verwahrt wird. Aelter dagegen ist die *Weingartner* Sammlung (jetzt in der Privatbibliothek des Königs in Stutt-

gart), welche zwar in Schrift und Bilderarbeit der vorigen ähnlich ist, aber der Urschrift der Lieder noch etwas näher steht und dem 13. Jahrhundert angehört. Auch die Heidelberger, von der Manessischen verschiedene Handschrift ist gegen 1300 zusammengebracht worden. Alle diese (und mehrere hier übergangene) Handschriften weichen oft von einander ab und ergänzen sich gegenseitig, setzen also eine gemeinsame *ältere Urkunde* voraus. Diese letzte Ansicht des sehr geehrten Verfassers, die viel Gemeinsames mit der Annahme eines Urevangeliums hat, theilen wir zwar mit ihm nicht ganz, so viel Ansprechendes sie auch für Viele haben mag; im Gegentheil scheint es uns glaublicher, die Liederfreunde jener versunkenen Zeit haben ihre Sammlungen aus vielen damals allgemein beliebten und gefeierten Urschriften einzelner Dichter und Komponisten zusammengestellt, oder sie auch wohl schon aus guten Abschriften wenigstens zum Theil bereichert. Mit dieser der Natur der Sache und dem Eifer der Dilettanten sehr angemessenen Annahme würde sich dann auch die Verschiedenheit jener Handschriften ungleich leichter erklären lassen, als wenn man mit dem Herrn Herausgeber eine einzige gemeinsame Urkunde, die völlig verloren gegangen sein müsste, annehmen wollte. — Die *Jenaer* Handschrift enthält mehr nordteusche Dichter (Friedrich des Weisen Büchersammlung bildet die Grundlage der Jenaer Bibliothek). Im 14. und 15. Jahrhundert häufen sich die Handschriften aus dem natürlichen Grunde, weil die Gesangeskunst als solche (das freie Volkslied war jedoch stets im Leben der Völker und unter den Teutschen mindestens nicht seltener noch geringer als in jedem andern singlustigen Lande) immer mehr unter das Volk kam. Den nächsten Uebergang vom ritterlichen Minnesange zum Meistersange bilden die Lieder des Grafen *Hugo von Montfort* um 1400, mit Sangweisen; die Lieder des Tyrolers *Oswald von Wolkenstein* (stirbt 1449), gleichfalls mit Sangweisen, und die von *Klara Hätzlerin* zu Augsburg 1471 gesammelten Lieder (wieder eine sangliebende Dilettantin). — Alle diese und noch weit mehr Quellen und Hilfsmittel, welche S. XIV — XXI genau angegeben worden sind, wurden so gründlich und mühevoll benutzt, dass das Werk als eine wahre Zierde unserer geschichtlichen Gesangesliteratur nicht genug beachtet werden kann. In öffentlichen Bibliotheken wird es wohl nirgend fehlen, und unsere wohlhabenden Musik- und Sangfreunde werden es hoffentlich auch besitzen oder sich noch durch Anschaffung desselben ehren, da es ein Werk zur Ehre unseres Vaterlandes ist; allein für Viele wird es doch zu kostspielig sein. Und dieser nicht geringen Anzahl, dazu noch allen denen, die mit weniger Mühe die Hauptresultate dieses vortrefflichen Werkes übersehen und ihre Kenntnisse damit bereichern möchten, gedenken wir durch unsere Aushebungen und Besprechungen einen kleinen Dienst zu erweisen.

Unter Minnegesang versteht man im weiteren Sinne auch den epischen Helden- und Rittergesang, der unter den Germanen der lyrischen Dichtung schon näher verwandt war, als das antike Epos. Das teutsch Epische hat mit dem Lyrischen auch die strophische Form gemein; wie die aus eben diesem Geiste hervorgegangene Romanze und Ballade. Ferner beziehen sich die Minnelieder nicht allein auf Weltliches, sondern auch auf Geistliches. — Die Sammlung hebt mit den ältesten Minnegesängen im 12. Jahrhundert an und geht bis in's 14., wo der *zünftige Meistergesang* mit der Entwickelung des Bürgerlebens sich verbreitete, zwar auf den alten Grund gebaut, doch verschiedenartig im Innern und in den Formen. Doch ist auch dieser Meistergesang nicht unberücksichtigt geblieben. — Die Schreibung ist die damals Hochteutsche, in welcher überhaupt gedichtet und geschrieben wurde, obwohl Niederteutsch u. A. bei Manchem mit unterläuft. Der Abdruck der alten Gedichte selbst ist in der auszeichnenden *alterthümlichen Druckschrift* geliefert worden, welche der vaterländische Sinn des Verlegers durch die Tauchnitzische Schriftgiesserei veranstaltete, und welche nun in Teutschland zum ersten Male so angewandt erscheint. — S. XXV erklärt der geehrte Herausgeber teutsche Gedichte und Gesänge ursprünglich für eins und dasselbe, d. i. jedes Gedicht muss als ein gesungenes betrachtet werden, zu dem der Gesang nothwendig gehört. Davon sind wir selbst fest überzeugt, da sich sogar für sehr lange und nach unserer jetzigen Ansicht für den Gesang gar nicht geeignete Gedichte Melodieen vorfinden. Nur dass man den alten Gesang nicht für einen Mensuralgesang, nicht für unsern taktischen, sondern für einen durchaus rhythmischen, im freieren Zeitmaasse wechselnden, vom Versmaasse der Worte und des Gefühlinhalts abhängigen anzusehen hat. Es ist dies ein Umstand, auf welchen bis jetzt in der Regel viel zu wenig geachtet worden ist zu gänzlicher Verwirrung der Sache, die für das ganze Alterthum gelten muss. — Herr von der Hagen behauptet sogar, der *Accent (adcantus)* sei musikalisch und als Höhe und Tiefe des Tones, nicht als Stärke und Schwäche derselben zu nehmen, eine Behauptung, die wir wenigstens nicht als allgemein annehmbar unterschreiben möchten. — Strophe hiess bei den Minnesingern *Gesätz*, bei den Meistersängern *Stollen;* die Antistrophe *Gegenstollen*, welche beide den *Aufgesang* bildeten, Epode dagegen den *Abgesang*. Diese *dreitheilige Form* ist später bei uns mit dem grossen Strophenbau fast ganz verschwunden; sie bewahrt sich noch in der italienischen *Canzone* und im *Sonett*. Dasselbe fand in der provenzalischen Poesie Statt. — Ein *Lied* (früher *liet*, liod, leodh u. s. w., woher das Mittellateinische leudus) hiess bei den Meistersängern *Bar*. — Die zweitheilige Form, ein Gesang ohne Antistrophe, gibt die *Leichsätze*. Da *der Leich* Vielen selbst bis auf das Wort gänzlich unbekannt sein dürfte, setzen wir, nur an Leichod (Hochzeitgesang) und Laich erinnernd, die Deutung des Herausgebers hieher: „Dieser *Leich*, in seinen rasch wechselnden Bewegungen und hoch auf- und absteigenden Tonläufen des begleitenden Saitenspiels (wie Lichtenstein ihn beschreibt) gehört wohl zu den ältesten Verbindungen des volksmässigen Sanges mit dem Kirchengesange (?). Wie sein Name Freude, Spiel, Tanz, Reigen ausdrückt und auch mit diesen Bedeutungen wechselt, so haben die meisten Leiche auch diese Bestimmung, zu Maienlust, Minne-

sang und Reigentanz, wie der Herzog Friedrich der Streitbare selber sie vorsang und tanzte; und Volker, der ritterliche Spielmann der Nibelungen, der beim Abschiede von der gastlichen Markgräfin von Bechelaren höflich seine *Lieder* zur Geige singt, spielt dagegen den Hunnen zum wilden Waffentanz und Todesreigen mit dem Schwertfiedelbogen *Leiche* auf. Die ältesten Leiche, wie die späteren, sind jedoch ernsthafter, frommen Inhalts, zum Preise der Gottheit, Dreifaltigkeit, des Kreuzes u. s. w.; wiewohl durch die vor Allen darin besungene Jungfrau in naher Berührung mit den Mai- und Minneleichen; so finden sich Leiche beider Art von Rotenburg, Konrad von Würzburg, Frauenlob u. s. w." Selbst geschichtliche und sagenhafte Leiche hat man, die gesungen und getanzt wurden, wie die Nibelungenlieder bekanntlich auf den Faröern noch gesungen und getanzt werden, und wie die brittischen *Lay's*, die ältesten Romanzen von Rittern und Feen, gesungen wurden. Im Ganzen sind sie doch Tanzgesänge in freier, oft sehr seltsam verbundener Weise. Wir werden auf diese den Meisten jetzt völlig unbekannten *Leichsätze* wieder zurückkommen.

Im Gesange, von dem gesagt worden ist, dass er nothwendig zu allen jenen alterthümlichen strophischen Minnedichtungen gehörte, hatte (in der Regel) jede Sylbe einen besondern Ton, obschon auch bereits verzierter (melismatischer) Gesang vorkommt (d. h. sich zuweilen einmischt). Dabei (nämlich bei diesem vorherrschend syllabischen Gesange) kamen oft zwei Sylben auf einen Ton, weil in der Sprache Manches verschluckt oder zusammengezogen wurde, wie noch jetzt im Volksgesange. (Es sind dies natürlich meist kurze Sylben, Artikel u. dergl., wie z. B. sag'n statt sagen u. s. w.) Die Singweisen schmiegten sich also den Worten, dem Gehalte der Sylben und der sprachlichen Art der Zusammenziehung auf das Innigste an. Dennoch gingen sie dabei auch wiederum, da sie nicht blos gesprochene Deklamazion, wenn auch gesteigerte, sondern wirklicher Gesang melodischer Art sein sollten, ihren eigenen Gang, der einer andern Kunst, obgleich einer der Dichtung damals noch viel verwandteren, angehörte. Dieses Verschiedenartige von einer blosen, wenn gleich noch so sehr erhöht gedachten Deklamazion muss sich überall einfinden, wo von irgend einer festgesetzten musikalischen Tonleiter die Rede ist. Dass diese aber damals schon längst allgemein in den Völkern aller Zungen sich festgesetzt hatte, ist genugsam bekannt. Bereits in der alterthümlichsten vorchristlichen Zeit galt Aufschlag und Niederschlag (Stärke und Schwäche) zugleich mit Höhe und Tiefe verschiedenartig bestimmter Töne, nicht minder ein geordnetes Zeitmaass einer eigenen, von der unsern verschiedenen Art. Wenn der Verfasser das Letzte ein „wirkliches Zeitmaass" nennt, so hat er zwar Recht, hat aber doch darum nicht den besten Ausdruck dafür gewählt, weil man jetzt darunter kaum etwas Anderes, als unsere Mensuralmusik zu verstehen geneigt sein dürfte, die er selbst jedoch nicht darunter verstanden wissen will nach seiner unmittelbar folgenden Erklärung. „Das letzte (das sogenannt wirkliche Zeitmaass) ist nämlich nicht nach unserem gegenwärtigen, der Prosodie näheren (?, vielmehr oft genug sie verdunkelnden) Takt zu beurtheilen, sondern eben mehr im antiken Sinne mit wechselnden taktlosen Rhythmen, wie noch in unserm Choral, welcher der antiken Musik zunächst verwandt ist (nämlich im Mangel an einem genau abgemessenen Takte), und in dessen alten Tonarten sich die Sangweisen der Minne- und Meistersänger bewegen. *Wagenseil* hat daher bei dem langen Ton Regenbogens unstatthafte Taktstriche gesetzt, welche den rhythmischen Auf- und Niederschlag zerstören." — Das ist nach unserer vorlängst und vielfältig ausgesprochenen Ueberzeugung vollkommen richtig, erwiesen durch alle Ueberbleibsel und alle Auseinandersetzungen und Andeutungen aller alterthümlichen Schriftsteller über ihre Musik von China und Hindostan an bis zu den Aegyptern und Hellenen, bis zu den Kaledoniern und bis zu den teutschen Minnesingern. Und dennoch hangen bei Weitem die Allermeisten an ihrer so überaus jungen Mensuralmusik eines streng und gleichmässig abgemessenen Taktes so sehr, dass sie alle Musik der Welt und selbst des grauesten Alterthums darnach modeln und die richtige Erkenntniss des von dem unsern bedeutend abweichenden Wesens der alten Musik nicht blos verwirren, sondern völlig vernichten. Mit diesem Ausspruche wollen wir unserer streng taktischen Musik keinesweges uns zuwider bezeigen, im Gegentheil sind wir für sie, schätzen sie für unsere herrlichen harmonisch-melodischen Stimmenverwebungen als ein so hochnothwendiges Glück, dass ohne diese unsere Taktmässigkeit der Hauptreiz einer schönen Zusammenstimmung und durchgreifenden Ordnung gänzlich zu Grunde gerichtet werden würde, und halten Alle für Verpfuscher der neuabendländischen Musikart, welche mit einem unablässigen Tempo rubato und einem immerwährenden Taktzerstören durch willkürliches Eilen und Anhalten sich kleinmeisterlich zieren, unnütz und lächerlich machen; allein verwundern können wir uns nicht genug, dass es immer noch so Viele giebt, und unter diesen selbst Männer von unbestrittenen Kenntnissen, die sich anstellen, als ob es im ganzen Verlaufe der Völkerbildung niemals eine andere Musikweise von Wirkung, als die jetzt herrschend gewordene Mensuraltonkunst, gegeben haben könne! Noch auffallender und unbegreiflicher wird diese offenbare Einseitigkeit dann, wenn nicht zu Wenige die Thatsache einer früher allgemeinen Abweichung von unserer heutigen Musikweise nicht blos kennen, sondern auch einräumen, und dennoch, sobald sie in den Fall kommen, alterthümliche Tonweisen zu erklären, Alles wieder auf unsere neuen Gesetze und Schreibarten zurückführen und dabei wähnen, als hätten sie uns das Leben und den Geist der Vorzeit näher gebracht, aufgeschlossen und uns in seine geheimsten Selbständigkeiten eingeweiht. So hat man gewusst, dass man die meisten der althindostanischen, hellenischen, schottischen und teutschen Minnesängerlieder mit Einzwängung in unsere Taktarten verdirbt und ihnen die Seele austreibt; aber nichts desto weniger hat man sie dennoch mit unsern modernen Taktstrichen verschnörkelt, verarmt und aus ihrer geliebten Heimath in steinfremdes Land vertrieben, dessen Luft

sie nicht vertragen. — Durch solches Handeln machen wir uns nicht allein ungerecht gegen alle Vorzeit und gegen unsere Väter, sondern zerschlagen uns auch mit einer an's Rohe grenzenden Gewalt ein Bildungs- und Genussmittel ganz eigener Art, das, wohl benutzt, uns neben dem Gewinne des Neuen auch noch die Frische entschwundener Völkerjugend bringen würde. Denn ich bin gewiss, dass beide Richtungen der Tonkunst sehr glücklich neben einander zugleich, nur nicht vermengt, bestehen könnten. — Ueber den damaligen Einfluss des Kirchlichen auf das Weltliche, wobei man den von den Minnesingern an immer mehr steigenden Einfluss des Weltlichen auf das Kirchliche ja nicht vergessen darf, wollen wir uns hier nicht weiter verbreiten, eine so anziehende Abhandlung es auch geben müsste, wenn sie ausgeführt werden könnte, was jedoch nur in einer kleinen Schrift, keineswegs aber in einer Episode der Anzeige eines solchen Werkes geschehen könnte.

Wenden wir uns nun nach diesen allgemein nützlichen Besprechungen zu einer ganz übersichtlichen Angabe des Inhaltes dieser fünf Bände, wie sie sich für unsern Zweck, der die Dichtkunst der Minnesinger nicht vorzugsweise in's Auge zu fassen hat, eignet.

Der erste und zweite Band (auf 377 und 399 deutlich und schön, aber mit vorsichtiger Raumersparung gedruckten Quartseiten) enthält alle Gedichte der Manessischen Sammlung aus der Pariser Handschrift, nach *G. W. Rassmann's* Vergleichung, ergänzt und hergestellt vom Herausgeber. Alles, wie schon angedeutet, in einer Schrift, wie sie aus den Handschriften hervorgegangen ist und eigens auch für die Minnesinger in der Leipziger Handschrift vorgebildet steht. Die Gedichte beginnen mit zwei Liedern von Kaiser Heinrich, denen zwei von Künik Kuonrat dem jungen folgen u. s. w., im Ganzen von 140 verschiedenen Minnesingern.

Der dritte Band bringt die Minnesinger aus der Jenaer, Heidelberger, Weingartner und den übrigen handschriftlichen Sammlungen, auch aus den früheren Drucken ergänzt und hergestellt auf 468 Seiten, deren letzte sich durch ein ganzes beigefügtes Alphabet bis in's doppelte zu *hh* wiederholt.

Der vierte Band oder die vierte grosse Abtheilung hängt den Zahlen nach mit dem dritten Bande zusammen und geht von S. 469 bis 844. Sie gibt zuvörderst ein Verzeichniss der namhaften 162 Dichter, deren Gesänge und Lieder in den drei ersten Bänden abgedruckt stehen. — Man bedenke nun die Menge altteutscher Lieder und Leichsätze, die alle gesungen wurden, und sage nun noch, dass unsere Urväter weniger von Sangeslust aufzuweisen hätten, als andere namhafte Völker gleicher Zeit! Selbst der Reichthum der Troubadours ist kaum der Zahl nach, an innerm Gehalte und echter Dichterkraft nicht im Geringsten grösser, sogar dann nicht, wenn wir die den Teutschen eigene Fülle des Gemüthlichen und Tieferen als ein Geschenk des Himmels ansehen und gar nicht in Anschlag bringen wollten, wie wir doch müssen. Daher zeigte sich auch schon damals mancher Dichterneid und manche Missgunst der Troubadours gegen die teutschen Minnesinger, die jedoch dadurch in ihrer Liebe zu Gesang und Tonspiel sich keineswegs stören liessen. Wie hätte aber auch diese Liebe nicht wachsen und gedeihen sollen, nachdem ihre höchsten Fürsten am Sange der Minne so selbstthätigen Antheil genommen hatten! Wo der Sang Ehrensache der Hoch- und Höchstgestellten wird, da wird er stets und überall zwiefache Nacheiferung anregen. Waren aber offenkundig jene Jahrhunderte eine helle Blüthenzeit der Dichtung, so waren sie auch ein steigend lichter Frühling des Gesanges und Saitenspiels, die jene Lieder nicht entbehren wollten und nicht konnten. Und wir werden Zeugnisse hören, wie hoch man damals Gesang- und Tonkunst ehrte und liebte. — Die übrigen mühsamen Arbeiten dieser Abtheilung sind vergleichender und berichtigender Art, also mehr für den Gelehrten.

Desto allgemeineres Interesse hat *der letzte Theil*, der auf dem Titelblatte sogenannt vierte, der stärkste unter allen, 940 Quartseiten füllend. Die anziehende und mit ausserordentlichem Fleisse bearbeitete *Geschichte der Dichter und ihrer Werke* nimmt 764 eng und schön gedruckte Seiten ein, eine Fülle von Erörterungen und Bemerkungen bietend, die wir hier billig nur anzudeuten haben. — Die *Abbildungen der Handschriften und die Sangweisen* müssen jedem denkenden Musikfreund höchst willkommen sein. Ausser einigen Neumen sieht man bald auf vier, bald auf fünf und zuweilen auf sechs Linien verschiedene Uebergänge, aus halb neumen- halb notenartigen Figuren bestehend, zu den eigentlichen Noten, die in der Jenaer Handschrift nach alter Art wie alte Missalnoten heimisch sind (bis 852). Die Schlüssel sind meist schon da, auch in den übrigen Handschriften, doch nicht immer.

S. 853 — 862 folgt eine Abhandlung *über die Musik der Minnesinger*. Sie ist von Professor Dr. *E. Fischer* in Berlin, welcher sich zwar nicht unterzeichnete, wohl aber vom Herausgeber als Verfasser derselben genannt worden ist. Diese Abhandlung muss also den Werken dieses geschätzten Mannes, dessen Lebenslauf wir vor Kurzem unsern Lesern mittheilten (S. 723), noch nachgetragen werden. Es wäre unverzeihlich, wenn wir diesen ganz besonders hieher gehörigen Gegenstand nicht näher in's Auge fassen wollten, um so mehr, da nicht alle Musiker im Stande sind, sich das schätzbare Werk anzuschaffen. Geben wir das Hauptsächlichste mit unsern Bemerkungen in möglichster Kürze. Der Verfasser behauptet:

„Nicht wenige unter der grossen Anzahl dieser Lieder werden selbst diejenigen, die der Sprache jener Zeit nicht vollkommen mächtig sind, durchaus befriedigen und durch Inhalt und Form auf gleiche Weise anziehen. Ein Gleiches wird man jetzt nach unserm Geschmacke nicht von den Melodieen sagen können, von denen nur wenige, sogar ausgeschmückt und gut vorgetragen, eingänglich befunden werden.“ Der Verfasser will untersuchen, worin dies liegt. Dabei geht er zuvörderst in's Allgemeine und unterscheidet zwei Hauptarten der Komposition eines Gedichts, vorzüglich eines strophischen. Die Länge und Kürze der Noten könne sich nach dem Rhythmus der Worte richten, wie in den Sprachen, die

eine wirkliche (bestimmt geregelte) Sylbenmessung haben, wo die rhythmische Gesangperiode vorbereitet und bedingt wird (wie z. B. in den griechischen Chören). Sprachen mit bloser Sylbenzählung machen dies Verfahren wenigstens nicht nothwendig, ob es gleich unter gewissen Modifikazionen anwendbar ist. In solchen Sprachen gibt (nach dem Verfasser) erst die Musik eine bestimmte rhythmische Periode, welche zwar den durch das Versmaass gegebenen Akzenten nicht widersprechen darf, sonst aber nicht lange und kurze Sylben durch festgesetzte Länge und Kürze der Noten wieder zu geben braucht. Daher ist der Komponist hier freier und gibt daktylische, trochäische und jambische Versfüsse in jeder nur erdenkbaren Taktart. Dennoch liessen unsere modernen Takte keine gegen die längere rhythmische Periode der Alten zurückstehende Einförmigkeit eintreten, weil die Akzente der einzelnen Taktanfänge durchaus nicht von gleicher Art und Bedeutsamkeit seien, sondern eine grössere Anzahl von Takten wiederum durch ein ganz bestimmtes Gesetz vereinigt würde. Eine solche Komposizion liesse sich auch bei den Alten denken, zuvörderst bei sehr einfachen metrischen Verhältnissen (z. B. bei Anakreontischen Versen), ja selbst bei zusammengesetzten Metren, z. B. in der Zelter'schen Komposizion des horazischen „Quis desiderio“ u. s. w., freilich nur dadurch, dass der Komponist eine Kürze bald durch ⅛ bald durch ¼ wiedergibt, eine Freiheit, die einem modernen Ohre (das ist es eben!) zum Wenigsten nicht auffällt. — Bei Komposizionen der zweiten Art für längere strophisch abgetheilte Gedichte in einfach metrischen Formen kann der musikalische Takt mit dem metrischen so zusammenfallen, dass die Musik nichts hinzuzuthun hat, als die musikalisch verstärkte Bindung der Melodie, die also durch die Worte bedingt erscheint und sie vorwalten lässt, wie z. B. in Zelter's Taucher, Braut von Korinth u. s. w. Es kann aber auch, besonders bei einfach metrischen Verhältnissen, die Musik dem Gedicht eine weit grössere Ausführung geben und eine neue Taktform, die nur nicht der durch das Metrum gegebenen widersprechen darf, einführen, wie in unsern Liedern, wo die Musik so selbständig ist wie die Worte, und beide sich nur gegenseitig bestimmen. — Die Musik kann ferner noch einen bedeutenden Fortschritt in ein Gedicht (ohne bedeutenden Fortschritt, mehr malend als entwickelnd) bringen, indem sie zwar die zuerst für die Strophe eingeführte musikalische Taktform beibehält, aber durch Modulazion und Begleitung variirt, wie z. B. Zelter in Schiller's Berglied. — Ein strophisches Gedicht, ohne Achtung der Strophe in der Musik, durchkomponiren, kann auf keine Weise gut geheissen werden, weil eben dadurch die Eigenthümlichkeit des Gedichts zerstört wird. Nur ganz freie Metren, wie Schillers Handschuh, und zu kurze, wo sich z. B. immer nur zwei metrische Reihen wiederholen, können durchkomponirt werden, doch so, dass die Melodie eine grössere Eintheilung bringt, welche jedoch die kleinere nicht aufhebt. —

So schätzenswerth diese allgemeinen Grundzüge des Verf. sind und so mancherlei Gutes sie auch in denkenden Musikern anregen, so sind sie doch weder eigentlich tief noch klar, weil sie von Seite der modernen Komposizion, also hier von der Nebensache, viel zu viel, dagegen von der alterthümlichen, als der Hauptsache, viel zu wenig bringen. Dieses Missverhältniss ist auch wohl die Ursache, warum Einiges nur halbwahr erscheint. Wir wollen sehen, ob wir es ohne weitere Wortausführung am Ende ausgleichen und das Wesen der alterthümlichen Sangweisen deutlicher vor Augen stellen können.

Der Verfasser wendet sich sogleich zu der alten Notenschrift, die neumenähnlichen Notirungen übergehend, ob sie gleich manches Anziehende geboten haben würden. Nitbart's Lieder sind mit den Noten der alten Agenden geschrieben ■, ▼, von denen Agricola z. B. behauptet, dass sie keine verschiedene Zeitbestimmung im Choralgesange (und im liturgischen) hatten, sondern wie im Rezitativ gesungen wurden. Bei vielen Liedern Nitbart's überzeugt man sich aber schwer, dass nicht eine verschiedene (aber nicht taktische) Zeitlänge in den beiden Zeichen zu suchen sei. Es ist jedoch noch nichts Entschiedenes darin; in mehreren Weisen ist die erste Figur die Note für kurze Sylben und die andere für lange, in andern ist es gerade umgekehrt, so dass die zweite Figur (nach Art unserer Viertel) die Kürze bedeutet. Man wird damit öfter einen Tripeltakt gewinnen, freilich nicht ohne Willkürlichkeiten (und nicht im eigentlichen sondern im rhythmischen Takte). Der Verfasser findet es nachlässig, dass man die Versetzungszeichen wegliess; es war aber sonst nicht anders gebräuchlich, wie Jeder weiss. — Die Jenaer Handschrift hat, ausser in Ligaturen, für kurze und lange Sylben nur das Zeichen ▪. (Es wird daraus klar, dass man rhythmisch nach dem Metrum des Gedichts sang.) Der Verfasser sieht sich selbst genöthigt, das Taktiren in diesen Melodieen für unstatthaft zu erklären. Der gänzliche Mangel der Pausen beweist gleichfalls, dass der Sänger (wie der Leser) die Ruhepunkte (Einschnitte) nach den Versen selbst machen musste. Dabei hat der Wortakzent den Vorzug (wie es im Metrum auch sein sollte). Dazu kommt, dass diese altteutschen Verse meist Trochäen und Jamben, selten Daktylen hatten, also bei aller Mannichfaltigkeit der Versmaasse doch ohne grosse Verschiedenheit des Rhythmus sind. Daher heisst *Weise* und *Ton* auch so viel als *Metrum*, weil sich die Melodie darnach richtete. „Noch in den Nürnberger Meistergesangbüchern findet sich dieselbe, dem Versmaasse entsprechende Eintheilung der Melodie nach dem Metrum. Jede Reimzeile schliesst mit einer Fermate, der auch nicht selten, wie in den Minnesängerliedern, eine Kadenz vorangeht.“ Die Fermate deutet wirklich nicht ein Aushalten des Tones, sondern eine Pause, einen Abschnitt an, was sich auch daraus ergibt, dass zuweilen dabei steht: „pausir nit.“ Ferner werden zuweilen zwei kurze Sylben auf eine Note gesungen, wie in der Prosodie zwei kurze für eine lange gelten u. s. w. —

Das Alles beweist denn doch wohl deutlich genug, dass der alterthümlich rhythmische, keineswegs der taktische Gesang unserer Art damals, und noch lange in die Zeit der Mensuralmusik hinein, der herrschende war,

so dass dem Sänger die Währung der Zeitdauer, wie beim Sprechen oder Rezitative, wahrscheinlich jedoch mit etwas mehr Taktähnlichkeit, nach Maassgabe der prosodischen Versverkettung zu Strophen, überlassen blieb. Diese freiere melodische Vortragsweise, die dem Gefühlsausdrucke jedes Einzelnen in der That ausserordentlich zu Statten kommen musste, so lange die Hörer daran gewöhnt waren, muss festgehalten werden, wenn wir den Sinn dieser und aller alten Melodieen auch nur verstehen, geschweige denn recht würdigen und geniessen wollen. Wenn das die Meisten jetzt nicht mehr können, so liegt die Schuld nicht an den alten Weisen, sondern an dem ganz veränderten Leben, und es wäre die Frage, ob es nicht sogar vortheilhaft wäre, für manche Arten der Gesänge das alterthümlich Rhythmische immer dann wieder aufzunehmen und neben unsere vorwaltend bleibende und für harmonisch verschlungene Mehrstimmigkeitsmusik nothwendig taktische Art hinzustellen, wo die Tonschöpfung sich zu ihrer eigenen höheren Wirksamkeit der Wortdichtung freiwillig anschmiegt und unterordnet. In solchen Fällen sind aber die Taktstriche nicht blos gänzlich unnütz, sondern durchaus nachtheilig, so dass die Lieder völlig aus ihrer wahren Lebensluft gerissen und zu todten Leichnamen gemacht werden. Und dennoch hat der Verfasser, wie die meisten, wenn sie uns Alterthümliches der Art näher bringen wollen, diesen Fehler, so wie den andern, die alten Weisen mit unsern Harmonieen zu versehen, gleichfalls begangen! Beides muss schlechthin vermieden werden, wenn wir uns in die frühere rhythmische Gesangweise finden lernen wollen, wozu auch noch gehört, dass wir uns nicht in unser Dur und Moll hineinbannen, in welchen die wenigsten dieser Lieder musikalisch gedichtet worden sind. Bringt uns dies auch allerdings Schwierigkeiten, so wird sie doch kein Gebildeter für unüberwindlich halten; sie wären aber zuverlässig, und nicht blos des Geschichtlichen wegen, der Ueberwindung werth. Dies unsere Ansicht vom Wesen des alterthümlichen Gesanges, die Jeder für sich weiter bedenken mag, wenn er sich anders von unsern Vätern und der gesammten Vorzeit angezogen fühlt, was wir bei jedem Gebildeten mit Recht voraussetzen.

Und so hoffen wir auch noch Vielen zu einer leichten Uebersicht des überaus reichhaltigen Ganzen mit folgenden kurzen Notizen zu verhelfen, die besonders denen lieb sein werden, die sich das tüchtige vaterländische Werk nicht anzuschaffen im Stande sind.

Einer der ältesten Minnesinger ist der vom *Kürenberg* im 12. Jahrhundert; *Dietmar von Ast* (Eist) wird 1143 gesetzt; *Seven* 1147 — 1182; *Veldek* 1173 — 1184; *Reinmar* der Fiedler (man unterscheide den ältern und jüngern Reinmar) 1182 — 1217. An diese und Andere schliesst sich Kaiser *Heinrich* 6. (den man nach mancherlei Untersuchungen mit Grund annehmen muss), 1184 Ritter, reg. 1190 — 1197 u. A. — Als Mittel und Gipfel eigentlich lyrischer Dichtung wird gesetzt *Walther von der Vogelweide* 1198 — 1228. — Als Anknüpfepunkt des Minnesangs an den Meistersang stehen besonders *Frauenlob* und *Regenbogen*. — Den nächsten Uebergang vom ritterlichen Minnesange zum Meistersang bilden, ausser den schon erwähnten Liedern des Grafen *Hugo von Montfort* um 1400 (mit Sangweisen), die Lieder des Tyrolers *Oswald von Wolkenstein* (stirbt 1449), gleichfalls mit Sangweisen, endlich die von *Klara Hätzlerin* zu Augsburg gesammelten Lieder, welche auch schon erwähnt wurden.

Dass aber die Liedersänger und Vortänzer der Tanzlieder hochgeachtet wurden, hat man schon aus den angeführten Beispielen gesehen; selbst Fürsten hielten es nicht unter ihrer Würde, solche Lieder zu singen und vorzutanzen. Dasselbe galt, wie wir gesehen haben, auch von den Fiedlern, deren Kunst weit länger in Achtung stand, als man gewöhnlich meint. Ein einziges Beispiel mag dies erhärten. Von des böhmischen Königs Wenzel 2. schöner Buhle Agnes wird es ausdrücklich als ein besonderer Vorzug gerühmt, dass sie „fiedeln und singen konnte." Kamen also wirklich die Instrumentalisten in Verruf, so war dies später, als die vielen Herumzügler zugleich die Possenreisser machten. Endlich wäre es doch auch unbegreiflich, wenn man in jenen Zeiten nicht so gut, wie in den unsern, ordinäre Bierfiedler von anständigen und ordentlichen Meistern unterschieden haben sollte u. s. w. Was daraus folgt, ergibt sich von selbst, ohne unsere weitere Ausführung.

Was nun die *Volkslieder* anlangt so sind sie zwar allerdings von den eigentlichen Kunstliedern in einer Zeit wie in der andern zu trennen, jedoch keinesweges so, dass nicht beide mit einander in einem genauen Zusammenhange gestanden hätten. Das Volk lernt jederzeit von den Gebildeteren und ahmt die höher Gestellten nach, so weit es dies ermöglichen kann. Und so muss denn der Vor- und Rückschritt in der Kunst wie im gesammten Leben auch auf das Volk einen bestimmten Einfluss äussern. Verwildert also irgend einmal das Volkslied, so muss die Kunst selbst gleichfalls verwildert sein, da die Kunst selbst vom Volke nie ganz ausgeschlossen gedacht werden kann. Sind daher die Volkslieder vor der Reformazion mit Recht verwilderte zu nennen, wie es der geehrte Herausgeber thut, so ist dies auf den Wortinhalt, nicht aber auf die Musik zu beziehen, die sich damals eher hob. — Dass hingegen unser teutsches Volk zu allen Zeiten den Gesang ausnehmend liebte, davon sind so viele geschichtliche Angaben fast in allen Schriften über Teutschlands Geschichte vorhanden, dass wir über diesen Punkt kaum noch etwas beizubringen benöthigt sind. Selbst die uralten *Spottlieder* des Volks, deren viele sich auf politische und religiöse Zeitinteressen beziehen, haben sich nicht blos bis zur Reformazion, sondern sogar bis auf unsere Tage richtig erhalten. Ein merkwürdiges Beispiel der Art erzählt unter Andern der geehrte Herausgeber aus der Zeit des unglücklichen Konradin nach Joh. Vitodur. chron. in thes. hist. Helvet. p. 4, wo es heisst, das Volk habe seiner Ruhe wegen viele Spottlieder auf ihn abgesungen. Solche und ähnliche Bemerkungen liefert das höchst wichtige teutsche Werk so viele, dass wir den wohlhabenden Vaterlandsfreunden nur noch angelegentlich rathen, sich das treffliche, in jeder Hinsicht reich ausgestattete Buch anzuschaffen.

Kronprinz von Hannover.

1) *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* componirt von Sr. Königl. Hoheit dem *Kronprinzen von Hannover.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 14 Ggr.

2) *Drei Lieder für vier Männerstimmen* in Musik gesetzt von Demselben. Ebendaselbst. Preis 18 Ggr.

So zeigt sich denn wieder ein Königssohn unter den Adlern der Tonkunst, welcher zum ersten Male laut zu den Geweiheten der Muse sich gesellt. Nicht zufällig, sondern mit Bedacht lassen wir die namhaften Erstlingsveröffentlichungen des fürstlichen Sängers auf eine Abhandlung folgen, welche die höchsten Herrscher unter den Lieblingen liederfroher Minne verherrlicht, an deren ruhmwürdigem Vorgange sich die Seele des königlichen Jünglings oft genug erlabt und zu eigenem Thun begeistert haben mag. Und in der That haben wir hier die Freude, die den Tagen unserer Väter öfter wurde, einen echten Minnesinger unserer Zeit im würdigsten Sinne in der Person eines jungen Kronerben neu zu begrüssen. Der Inhalt der Weisen seines Dichtung-begabten Gemüthes ist kein anderer als jener, welchem die *Gesätze* der Sänger der Vorzeit huldigten; Dienst edler Minne und Jagdlust sind die Träger des neuen Gesanges, wie jenes alten, und Beides in einer Innigkeit sittlich treuen Verlangens, wie es vor Allem germanischer Sehnsucht eigen ist, oder in Kraft, die an den Segen der Jagd und des Genusses der Natur Gedanken höherer Erhebung knüpft.

Die einstimmigen Gesänge behandeln „die Liebe“ in folgendem Tone:

„Die Liebe sei, wie reiner Träume Spiel,
Die um die Brust uns geist'ge Bilder weben,
Unkörperlich die Seele nur beleben,
Nicht der Begierden frevelnde Gewühl.“ u. s. w.

2) Liebeszauber. 3) Ergebung (Sonett). 4) Wiedersehn. — Ungesucht, empfunden, melodisch und freundlich sind alle diese Gesänge, in ganz besonderer Weichheit, und aus dem Hintergrunde der Dichtung wirft ein gewisses Dunkel der Wehmuth, das stets für sich gewinnt, gefällige Schatten auch in das Licht der Freude, die nie von der Sehnsucht weicht. So individuell eine solche Innerlichkeit des Gefühls auch immerhin gehalten sein mag, so wird sie doch nie des allgemeinen Antheils entbehren, der vielen Berührungen wegen, in welchen sie mit dem Menschlichen an sich steht, das Jeder ohne Ausnahme ehren muss, schon um des unvermeidlichen Wechsels aller Dinge willen, der auch den Glücklichen Mitgefühl lehrt. Dazu kommt noch, dass diese durchkomponirten Gesänge den herrschenden Tongehalt der Zeit melodisch und harmonisch, ohne alle Künstelei und jeden Nebenzweck, als äussern Stoff ruhig hinnehmen und es der Seelenrichtung allein überlassen, ihn zu vergeistigen. Durch das Erste wird äussere, und durch das selbständig Zweite innere Annehmlichkeit gewonnen, so dass auch sogar eine nicht leere Mäkelei an Einzelnheiten in ihnen zurücktritt aus Anerkennung des Ganzen. Die beiden Sonette No. 1 bis 3 sind uns die gelungensten, vor Allem No. 3.

Selbst in den kräftiger gehaltenen Chorgesängen, denn auch sie sind durchkomponirt und also nur im weitern Sinne Lieder, sprechen doch alle jene Gefühle individueller Seelenrichtung anziehend hindurch, doch so, dass sie theils vor dem Rechte des Textinhalts theils der Chorfülle freiwillig noch mehr in's Verborgene zurücktreten, wodurch ihr geheim wirksamer Einfluss nur noch bedeutender wird. Gleich im ersten Gesange, Jägerlied, von W. Blumenhagen, klingt eine frisch männliche Lust so schön hervor, dass jeder Männerchor das Lied mit Vergnügen singen wird. Je weniger hingegen die fröhliche Rüstigkeit sich des Ernstes entschlägt, desto ansprechender und erhebender wird der Gesang; eine Wechselwirkung, die überall ihren Einfluss behauptet. — Auch der zweite Chorgesang, Gedicht von Ernst Schulze: „Schön ist es dort, wo kühne Adler bauen“ u. s. w., dessen Oktavenreime die Komposizion nicht erleichtern, ist schön, ob wir gleich auch hier einige harmonische Töne ändern würden. Man weiss, dass wir nicht zu denen gehören, die den neuen Umsturz des Quinten- und Oktaven-Verbotes, oder die Vermengung der Stimmen begünstigen, also auch hier nicht; es wäre aber ganz am falschen Orte, wenn wir uns dabei verweilen wollten, da an diesen und ähnlichen Erscheinungen keineswegs einzelne, am wenigsten junge Komponisten die Schuld tragen, welche der gesammten Zeitrichtung, die Losgebundenheit vom Gesetz für Freiheit nimmt, anheim fällt. Es ist dies eben so wenig Recht, als wenn man Beleuchtung des Gesetzes für ein Unrecht erklären wollte. Beides aber kann hier nur angedeutet werden. Wichtiger ist die Bemerkung, dass ganz nach dem Wesen der bezauberten Rose, also mit Grund, die Töne jene reiche Innerlichkeit wieder aufnehmen, wie sie in den Einzelngesängen vorwaltet. Auf S. 7 in der ersten Klammer der Partitur würden wir es schöner finden, wenn auf den drei Tönen vor und mit dem Halt die Worte: „bald verblühn“ sich wiederholten, eine Kleinigkeit, die Jedem hinzuzufügen erlaubt und leicht ist, sofern er mit uns übereinstimmt. — Ausser einigen harmonischen Härten ist „Die Betende,“ von Matthisson, so mild, weich und kirchlich fromm gesungen, dass sie Viele erbauen wird. Der Druckfehler sind nur wenige und so in die Augen springende und von Jedem sogleich zu verbessern, dass wir sie nicht einzeln anzuzeigen haben. Die Ausstattung ist so schön, als man es von dieser Verlagshandlung längst gewohnt ist. Und so sind denn diese Erstlingsgaben eines solchen Sängers in vielfacher Hinsicht einer vorzüglichen Beachtung der musikalischen Welt durch sich selbst hinlänglich empfohlen.

G. W. Fink.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder

mit ihren eigenthümlichen Melodieen. Herausgegeben von *Ludwig Erk.* 1s Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1841.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die sechs Hefte der ersten Sammlung, die wir unsern Lesern mit Vergnügen und nicht selten mit Bemer-

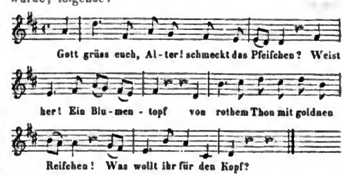
kungen über Texte, Melodieen und Verfasser derselben empfahlen, haben sich nach Verdienst hinlänglich verbreitet. Die neue Sammlung, die nun von dem thätigen und umsichtigen Berliner Seminarlehrer Herrn Ludw. Erk allein besorgt wird, weicht in keiner Hinsicht von der Einrichtung der gekannten Sammlung ab, und die Sorgfalt in der ganzen Behandlungsweise dieses anziehenden Gegenstandes hat sich sogar noch vergrössert, was auch nöthig ist, wenn sich der Antheil der Käufer erhalten soll. Zum Glück für den Herrn Herausgeber werden die Wahlen guter Volkslieder noch lange nicht schwierig, da auch neuere, die in den Volksmund übergegangen sind, mit aufgenommen worden sind und werden sollen. Die neue Sammlung, deren erstes Heft 56 Lieder enthält, verdient also dieselbe Beachtung als die erste. Den Anfang macht Christian Adolph Overbeck's und J. Ab. Peter Schulz's vortreffliches Lied: „Warum sind der Thränen," das 1781 zuerst veröffentlicht wurde. Dann das seit 1792 viel gesungene: „Im Grabe ist Ruh," dessen Komponist *Langhansen* ist, ein unbekannten Mann, über welchen einige Notizen allerdings wünschenswerth wären. Joh. Martin Miller's Lied: „Was frag ich viel nach Geld und Gut," mit der Melodie von Christian Gottlob Neefe, muss gleichfalls willkommen sein. Mit diesen und andern ernsten Volksgesängen wechseln Lieder in verschiedener Mundart, die stets erklärt wird, z. B. das bekannte bairische Bettlerlied; ferner einige christliche mit Gesellschaftsliedern, als Kotzebue's: „Es kann ja nicht immer so bleiben," — Gleim's: „Du Mädchen vom Lande, wie bist du so schön," — Schiller's: „Wohlauf, Kameraden" u. s. w. Schon diese kurzen Angaben werden zur Empfehlung der neuen Sammlung genügen. Auf nähere Untersuchung und Sicherstellung einiger unbestimmt gelassenen Dichter und Komponisten können wir vor der Hand aus Mangel an Zeit nicht eingehen, hoffen aber gelegentlich darauf zurückzukommen und einige genaue Aufschlüsse liefern zu können, als Fortsetzung unserer früheren Berichtigungen, an welche wir sogleich einige werthvolle Bereicherungen biographischer und hymnologischer Art zu reihen haben.

Man weiss, dass wir in unserer Beurtheilung des letzten Heftes der ersten Sammlung dieser Ausgabe zuerst den Komponisten des Liedes von Pfeffel: „Gott grüss euch, Alter" u. s. w. bezeichneten, wobei wir nur zu beklagen hatten, dass uns das Liederheft, welches unter anderm nicht Unwichtigen jene Komposizion enthält, abhanden gekommen war. Es freut uns, dass sich unser Gedächtniss nicht täuschte und dass wir nun durch gütige Hilfe mehrerer befreundeter Männer aus Guben, auch solcher, die den bisher so gut als unbeachtet gelassenen Komponisten persönlich kannten, zum ersten Male der Musikwelt die zuverlässigsten Nachrichten bekannt machen können. Vorzüglichen Dank für freundliche Unterstützung haben wir dem Herrn Pastor prim. *Scheindienst* und dem Herrn Organisten *Fr. Wilh. Roch* abzustatten. Wir ziehen unsere Mittheilungen aus erster Quelle möglichst in's Kurze, ohne jedoch irgend etwas Wissenswerthes gänzlich wegzulassen, was in solchem Falle durchaus nicht wohlgethan sein würde. Also:

Karl Philipp Emanuel Pils

war der dritte Sohn eines Organisten in Görlitz, welcher sich mit Meyer von Knonow um die Verbesserung der Harmonika und durch Erfindung eines Lacks für Geigeninstrumente verdient gemacht haben soll. Der zweite Sohn dieses Mannes studirte in Leipzig Jura, soll aber das Amt seines Vaters in Görlitz angenommen haben. Der von uns genannte Tanzkomponist, dessen Werkchen für kleines Orchester bei Breitkopf und Härtel erschienen, ist vermuthlich ein Sohn des juristischen Organisten. Wir haben es hier mit *Emanuel* zu thun.

Dieser besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und begab sich nach Leipzig, um Theologie zu studiren. Seine Liebe trieb ihn jedoch vorzugsweise zur Musik und zu neueren Sprachen (französisch und italienisch). 1795 wurde er Organist und Gymnasiallehrer der fünften Klasse in Guben, als *Nitsche's* Nachfolger. Hier machte seine Fertigkeit im Orgelspiel und auf andern Instrumenten so grosses Aufsehen, dass sein Ruf die Umgegend erfüllte. Dazu war der kleine, körperlich schwächliche und bei der geringsten Kälte in einen grossen Fuchspelz gehüllte Mann so voll geistigen Lebens und heiterer Laune, dass er als guter Gesellschafter überall willkommen war. Bald wurde er Schwiegersohn des damaligen Kantors *Hüttner*, dessen Sohn noch jetzt in London als Staatssekretair lebt und die Gesandtschaftsreise nach China unter Lord Makartney mitmachte. Auch diese Verbindung Emanuel's brachte ihn anfangs in angenehme Verhältnisse; am Meisten wirkten jedoch seine volksthümlichen Komposizionen, mit denen er sich schon in Leipzig viele Freunde erworben hatte. Noch in Leipzig war unter Anderm von ihm das Pfeffel'sche Lied komponirt worden, und zwar in drei verschiedenen Melodieen, da er selbst, ob sie schon seinen Freunden und Bekannten zusagten, mit den beiden ersten nicht völlig zufrieden war. Die dritte Weise, die ihm genügte, wurde bald verbreitet und griff allenthalben durch. Sie war aber ursprünglich, bevor sie mit der Zeit im Munde des Volks und verschiedener Gegenden, denn das Lied durchlief ganz Teutschland, mannichfach umgeformt wurde, folgende:
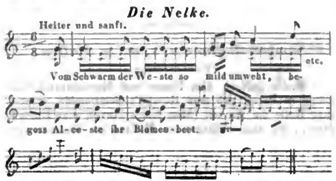


Ein zweites eben so oft und noch bis jetzt gesungenes Lied seiner Komposizion, die gleichfalls in demselben gedruckten Liederhefte steht, welches die Tabakspfeife enthält, ist Matthisson's *Adelaide*, nach folgender Weise:



Ein drittes, von Pfeffel gedichtetes Lied: „Vom Schwarm der Weste so lind umweht," fand nicht geringeren Eingang und wurde lange und allerwärts mit Lust gesungen. Es ist unter Anderm auch in Dr. Lindner's musikalischen Jugendfreund aufgenommen, aber in der dritten Auflage desselben mit Recht ausgestrichen worden, da es sich für die Jugend nicht eignet, auch nicht für sie komponirt wurde. Fügen wir es den beiden ersten, noch immer fast allgemein beliebten, bei, um eine Melodie der Vergessenheit zu entreissen, die eine Geschmacksrichtung der singenden Welt vor länger als 25 Jahren bezeichnet.

Die Nelke.



Auch dieses einfache Lied stand in dem genannten Liederhefte, ist also gleichfalls noch in Leipzig komponirt und gedruckt worden.

In Guben richtete nun Pilz seine Aufmerksamkeit zunächst auf den Sängerchor und die Kirchenmusik, die beide vervollkommnet wurden. Er selbst schrieb darum nach und nach mehrere Festkantaten; unter diesen zum Erntefeste: „Die Felder sind nun abgemäht," als Chor, Duett, Arie und Choral für die Gemeinde. Diese Arbeiten sind später sehr zerstreut worden, so dass sich in Guben nur noch Einiges davon vorfindet. Besonders sind vier neue Choräle zum dortigen Gesangbuche von ihm gesetzt worden, die unter seinem Namen und mit seinem Satze in *M. Hartmann's* Choralbuche stehen: 1) Aller Welten Herrscher u. s. w.; 2) Wie wenig wird in guten Stunden u. s. w.; 3) Nicht um Reichthum u. s. w.; 4) Wenn zur Vollführung deiner Pflicht u. s. w. — Von seinen zwei Operetten: „Die Friedensfeier" und „Das Denkmal in Arkadien" ist dort nichts mehr zu finden. In seinen zeitweiligen Konzerten führte er Manches daraus auf; darunter war das Lied lange im Volksmunde: „Hier, Natur, in deinem Schatten"; jetzt ist es verklungen. Von Orgelkompositionen sieht man dort jetzt kein Blättchen mehr; wahrscheinlich spielte er lieber, als er schrieb. Ueberhaupt war die praktische Musik seine vorzüglichste Ergötzung und ein Spaziergang in den schönen Umgebungen der Stadt. Daheim blieb er ungern, weil Lieb und Einigkeit fehlte. Der Schulunterricht war seine schwächste Seite; auch gab er sehr wenige Privatstunden. Uebrigens war er mit Wenigem zufrieden und schätzte sich glücklich, wenn er dann und wann einige Groschen für ein Glas Wein erübrigte.

In seinen letzten Jahren beschleunigte seine Kränklichkeit eine erlittene Kränkung: Ein damaliger Prediger brachte auf der Kanzel viel gegen die Franzosen und Napoleon vor. Als der Prediger von der Kanzel ging, spielte Pilz mit starken Stimmen die Marseillaise, wurde verklagt und erhielt vom Konsistorium den Verweis, dass sich der *Orgelschläger* des Geringsten der Art für immer enthalten solle. Nach langem Krankenlager starb er (kinderlos) an der Auszehrung am 20. Juli 1810, in einem Alter von 40 Jahren, 1 Monat und 20 Tagen. Seine Grabstätte sucht man vergebens.

Nachrichten.

Leipzig, den 15. November 1841. Fünftes Abonnement- oder Gewandhauskonzert, den 4. Novbr. 1841. Konzert-Ouverture von Jul. Rietz. — Arie von de Beriot, gesungen von Fräul. *Elise Meerti.* — Fantasie für Flöte von Lindpaintner, vorgetragen von Herrn *Grenser* sen. — Duett aus Zemire und Azor von Spohr, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn.* — Fantasie mit Variazionen für Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *Camillo Sivori.* — Sinfonie von Franz Schubert (C dur).

Die Ausführung der schönen hier schon oft, immer mit vieler Anerkennung zu Gehör gebrachten Ouverture von Rietz (gedruckt bei Fr. Kistner) war sehr gelungen und erhielt allgemeinen Beifall. Die von Fräulein Meerti recht gut gesungene Arie von de Beriot ist ein nur auf leeren Virtuoseneffekt berechnetes Gesangstück in Walzerform; auch bei der glänzendsten Ausführung kann es wahren Kunstgenuss nicht bieten, und wir rathen daher jeder tüchtigen Künstlerin, die, wie Fräul. Meerti, Sinn und Kraft für Höheres und Besseres hat, sich von dergleichen möglichst fern zu halten.

Herr Grenser sen., erster Flötist unseres Konzertorchesters, erntete mit seinem ausgezeichneten Solovortrage allgemeinen sehr verdienten Beifall; von seiner anerkannten Kunsterfahrung hätten wir aber die Wahl einer künstlerisch werthvolleren und dadurch zugleich dankbareren Komposizion erwartet; denn auch die besten Virtuosen müssen hierin sehr vorsichtig sein, wenn sie eines guten Erfolgs immer sicher sein wollen.

Das bekannte, schöne aber ziemlich schwierige Duett von Spohr sangen Fräul. Meerti und Herr Tuyn recht gut und mit vieler, wohlverdienter Anerkennung.

Herr Camillo Sivori empfing schon bei seinem Auftreten lauten Beifall, und dieser folgte wiederholt seinem

glänzenden, oft, besonders in einigen Variazionen, meisterhaften Spiele. Im Ganzen sind wir jedoch diesmal durch Spiel und Komposizion nicht so wie früher befriedigt worden; die in ihnen vorherrschende übermässige Anhäufung von Virtuosenkunststückchen muss endlich auch bei der brillantesten Ausführung ermüden und wirkt um so weniger erfreulich, wenn man einen Künstler vor sich hat, der viel Besseres, ja das Ausgezeichnetste zu geben vermag und daher auch geben sollte.

Den bedeutendsten Kunstgenuss und das meiste Interesse bot in diesem Konzerte wieder die herrliche Sinfonie von Franz Schubert, deren Ausführung (unter Herrn Konzertmeister David's Leitung) in jeder Hinsicht vortrefflich war und den grossen, lebendigen Beifall wahrhaft verdiente, der ihr nach jedem einzelnen Satz zu Theil wurde.

Das sechste Abonnement-Konzert fand, in Rücksicht auf eine am 11. November, Schiller's Geburtstag, veranstaltete Festfeier, an der wir leider persönlich nicht Theil nehmen konnten, ausnahmsweise Sonnabend, den 13. November, statt. In ihm erschien *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, welcher einige Gewandhauskonzerte dieses Winters zu dirigiren versprochen, wieder an seinem alten Platze und wurde mit wahrem Jubel begrüsst. Das Orchester, seinen begeisternden Führer an der Spitze, spielte die Ouverture zu Oberon, welche das Konzert eröffnete, vortrefflich, so fein, frisch und lebendig, wie man es selten anderwärts hören dürfte. Fräul. *Meerti* sang die Kavatine aus Robert le Diable von Meyerbeer: „Va, dit-elle, va mon enfant" sehr schön und mit vielem Beifall; es gelingt ihr überhaupt der Vortrag einfacher, weniger kolorirter Gesangstücke am Besten, denn diese sagen ihrer vollen, schönen seelenvollen Stimme am Meisten zu und geben ihr so zur freien Entfaltung ihrer künstlerischen Ausbildung die beste Gelegenheit.

Einen jungen, vorzüglichen Violoncellisten lernten wir in Herrn *Metzner* kennen, welcher zwei Solostücke, ein Concertino und Introdukzion mit Variazionen, beide von Kummer, sehr gelungen und mit allgemeinem entschiedenen Beifall vortrug. Er zeichnet sich aus durch schönen, vollen und klaren Ton, gewandte und kräftige Bogenführung, bedeutende Fertigkeit und ausserordentliche Deutlichkeit, Sicherheit und Reinheit seines Spieles; durch öfteres Auftreten wird sein Vortrag bald noch an Unbefangenheit, Freiheit, feiner Schattirung und Energie gewinnen, und Herr Metzner dann den besten Violoncellisten beizuzählen sein. Wie wir hören, ist er in Meiningen als herzogl. Kammermusikus an *Knopp's* Stelle engagirt worden, und wir möchten die dortige Kapelle fast um diesen Gewinn beneiden.

Die Herren *Tuyn* und *Pögner*, der oft gerühmte sehr vorzügliche erste Bassist unseres Theaters, sangen das grosse Duett aus Wilhelm Tell von Rossini vortrefflich und mit vieler Wirkung. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Wirkung schon in der so frischen karakteristischen Komposizion begründet liegt, allein dies macht die Ausführung selbst nur um so schwieriger, da mit dem Werthe der Komposizion auch die Ansprüche an den Vortrag derselben sich steigern. In diesem Duett erfordert namentlich die Tenorpartie einen in jeder Hinsicht durch Stimme und gute technische Gesangbildung ausgezeichneten Sänger, wenn sie auch nur genügend ausgeführt werden soll; wir haben daher auch längere Zeit hindurch auf die Produkzion dieses Duetts hier gänzlich verzichten müssen und sind deshalb beiden geehrten Künstlern für ihre gelungene Leistung nur um so mehr Dank schuldig.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte die Sinfonie in A dur, No. 7, von L. van Beethoven, deren Ausführung unter Mendelssohns Direkzion vortrefflich war und das Publikum wahrhaft enthusiasmirte. Wie wir hören und sehnlich wünschen, wird *Mendelssohn* noch einige Konzerte im Gewandhause dirigiren, auch uns den Genuss seines Meisterspiels gewähren und vielleicht seine Chöre zur Antigone von Sophokles aufführen. Möchte dies Alles doch erfüllt werden!

In der Thomaskirche fand eine grössere Aufführung des Oratoriums „Jephta" von Händel durch das Thomanerchor unter Leitung seines würdigen Kantors Herrn *Weinlig* statt; auch hat der Musikverein *Euterpe* seine Konzertunterhaltungen begonnen und wir werden seiner Zeit über diese und andere musikalische Leistungen ausführlich mit berichten. †

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Padua. Nach dem Fiasco von Mercadante's Normanni in Parigi gab man Rossini's Semiramide, in welcher Rolle die Novelli (Miss Clara Novel, eine Engländerin), die sich unlängst zu Mailand im Gesange vervollkommnet, mit ihrer hübschen Stimme und gutem Vortrag vielen Beifall erwarb. Die Brambilla (Marietta), als Arsace, war, wie gewöhnlich, Meisterin. Rinaldini, Leonardi und Torre wirkten nach Kräften mit. Ersterer ist, wie aus diesen Blättern bekannt, aus der Loretaner Schule und Professor. Die Cenerentola mit der Prima Donna Albertazzi, Tenor Olivieri, Buffo Cavisago und dem Bassisten Botticelli, und Donizetti's Furioso, mit eben denselben, erfreute sich einer guten Aufnahme.

Die *Novel* hat hier so gefallen, dass sie auf künftiges Jahr für die sogenannte Stagione del Santo engagirt worden ist.

Battaglia. Ganz unerwartet eröffnete auch dieser Badeort unweit Padua sein Theater. Die grosse Oper Marino Faliero von Papa Donizetti, worin der nicht grosse Sänger die Titelrolle gab, machte den Anfang. Die Mancini war die Prima Donna, und ein gewisser Capello, der als Tenor, unpässlich, zum ersten Mal die Bühne betrat, konnte vor lauter Schrecken nicht singen; bei alldem gefiel Alles sammt und sonders. Ein wahres Gaudium war nachher der Elisir d'amore mit der Mancini, dem Tenor Zambelli, Marchelli und Marchesini.

Badia. Mit dem grössten Jubel wurde auf der hiesigen Fiera d'Agosto die Gemma di Vergy, in ihr die Fabbri (Protagonistin), Tenor Gamirato und Bassist Silingardi aufgenommen. Der Maler und der Schneider fan-

den auch Beifall. Sogar in Donizetti's Parisina ging alles gut, versteht sich für hier.

Venedig. Im Teatro Apollo debütirte zum ersten Mal in Italien Mad. Katharina Ruth-Börnstein im Pirata, mit hübscher Stimme und Beifall. — Im Teatro Benedetto gab die Gesellschaft von Battaglia (s. d.) den Elisir d'amore und Barbier di Siviglia, ohne Furore zu machen. — Im Teatro S. Samuele erhielt sich die Sonnambula kaum mit der Fouché.

Ceneda. Bellini's allerliebste Beatrice di Tenda, mit der Gobbi, der Tassini, dem Tenor Zilioli und Bassisten Superchi fand ungemein starken Applaus, was von diesem kleinen Theater nicht zu vermeiden ist. Mercadante's Vestale gefiel nur theilweis, was allerdings zum Erstaunen ist.

Belluno. Ganz so wie in Ceneda (s. die vorige Rubrik); dasselbe gilt von *Feltre.*

Udine. Die hiesige Fiera di San Lorenzo ward vor Allem in musikalischer Hinsicht mit Bellini's Puritani gefeiert, worin aber blos einige Stücke gefielen, und wären die Sänger (die Boldrini, Tenor Storti, die beiden Bassisten Guscetti und Torre) nicht das was sie sind, d. h. recht brav gewesen, so hätte es mit der Musik selbst etwas finster ausgesehen. Guscetti erregte schon in der Introdukzion die gute Laune bei den Zuhörern; die Sortita der Boldrini, des Storti steigerten diese gute Laune; hierauf beklatschte man das Quartett, die Polacca, das Duett der beiden Bässe und das Rondo der Boldrini. Donizetti's Roberto d'Evreux mit der Boldrini, der Sori, dem Tenor Montresor und Guscetti traf ungefähr ein gleiches Loos; die Boldrini war die Begünstigteste unter Allen. Im Marino Faliero zeichnete sich Torre als Protagonist aus.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In der Sitzung der Pariser Akademie der schönen Künste vom 2. Oktober wurde der erste Preis für Komposizion einer zum Konkurs ausgesetzten dramatischen Kantate Herrn Maillard von Montpellier zuerkannt und darauf das Werk selbst aufgeführt. Herr Maillard ist ein Schüler Leborne's und Barbereau's. Ausserdem wurden noch zwei Akzessitpreise ertheilt; den Comité bildeten die Herren Cherubini, Halevy, Berton, Caraffa.

Rubini hat sich von Bordeaux nach Bayonne begeben, von wo er nach Madrid zu reisen gedachte, um daselbst eine Reihe von Vorstellungen zu geben.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Frédéric Chopin

Op. 46. Allegro de Concert pour le Piano.
- 47. 3me Ballade pour le Piano.
- 48. 2 Nocturnes pour le Piano.
- 49. Fantaisie pour le Piano.

Leipzig, den 17. November 1841.
Breitkopf & Härtel.

So eben ist erschienen:

Das musikalische Europa, oder Sammlung von durchgehends authentischen Lebensnachrichten über alle jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Virtuosen, Sänger u. s. w. In alphabetischer Ordnung herausgegeben von Dr. G. Schilling, Hochf. H. H. Hofrath u. s. w. Zweite Lieferung.

Die verehrlichen Käufer der ersten Lieferung wollen sich diese Fortsetzung von ihren Buchhandlungen einhändigen lassen, und der dritten (letzten) Lieferung, welche unter der Presse ist, baldigst gewärtigen.

Speyer, im November 1841.
F. G. Neidhard's Buchhandlung.

Neuer Musikalien-Verlag

von

Trautwein u. Comp. in Berlin.

a) *Gesang.*

Bach, A. W., Der 100. Psalm: „Jauchzet dem Herrn," für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchester. Partitur mit untergelegtem Klavier-Auszug. *Umdruck-Ausgabe.* Subscr.-Preis 1½ Thlr.

Barnbeck, Fr., 6 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. ½ Thlr.

Bornemann u. Grell, Lied am Aufbauungstage des Weihnachtsmarkts für fünf (Solo- oder Chor-) Stimmen mit Pianoforte. Partitur und Stimmen. ½ Thlr.

Drieberg, Fr. v., Sie sollen ihn nicht haben u. s. w. Eine Canonade von hundert Componisten für 4 Singstimmen. Partitur und Stimmen. ½ Thlr.

Eckert, C., Judith. Oratorium. Chorst. Subscr.-Pr. 1⅔ Thlr.

Gesänge der Stettiner Liedertafel für 4 Männerstimmen. Gedichtet von *J. G. Kugler*, in Musik gesetzt von *Haak, Löwe* und *Oelschläger*. Partitur und Stimmen. *Erstes Heft* ⅚ Thlr. *Zweites Heft* 1 Thlr. (*Im ersten Hefte*: 1) Stiftungslied. 2) Constitutionelles Teinklied. 3) Hubertus-Lied. 4) Die Schnepfensonntage. *Im zweiten Hefte*: 1) Das Lied vom Pokal. 2) Der Spaziergänger und der Jäger. 3) Otto-Lied. 4) Champagnerlied.)

Händel, G. F., Theodora. Oratorium. Chorstimmen. Subscriptions-Preis 1$\frac{1}{12}$ Thlr.

Huth, L., 6 Gesänge für 1 Singst. mit *leichter* Klavierbegleitung. Op. 23. ½ Thlr.

Lassus, Orlandus de, Gustate et videte etc. (Psalm XXXIII, 9—11.) Moteta quinque vocum. Edendam curavit S. W. Dehn. Partitur. ⅓ Thlr.

Liederspende. Sammlung ausgewählter Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 31—60. (Die 60 Nummern enthalten beliebte einzelne Gesänge aus den im Verlage derselben Handlung erschienenen *Liederheften von Fr. Curschmann, B. Klein, Fr. Kücken, v. Lauer, H. Marschner, Joh. Mathieux, O. Nicolai, C. G. Reissiger, Jul. Schneider, Schnyder v. Wartensee, v. Seyfried, Stegmayer, Stümer, W. Taubert, O. Tiehsen, Trendelenburg.* Jede Nummer ist einzeln für resp. ⅙, ¼, ⅓ Thlr. zu haben.)

Melodieen, die, des Gesangbuchs der evangelischen Gemeinden des preussischen Staates. Zugleich zum Schulgebrauch. *Vierte verbesserte Auflage.* Geb. ¼ Thlr.

Neithard, A., Die Vocale. Komisches Gedicht von Stawinsky und für 4 Männerst. in Musik gesetzt. Op. 121. ½ Thlr.

Oelschläger, Fr., 5 Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Op. 7. 1) Geboren im April. 2) Billi: „Pellegrina all' uscio." 3) Neues Leben. 4) Volkslied: „Was kannst du mir sagen." 5) Ständchen. 1 Thlr.

— — 5 dreistimmige Lieder für 2 Soprane und Alt. Partitur u. Stimmen. Op. 8. 1) Erste Veilchen von Giesebrecht. 2) Kalt „Ob das mag Frühling seyn?" 3) Der Töne Verheissung 4) Die Lerchen von Uhland. 5) Primula veris von Lenau. Preis $\frac{7}{12}$ Thlr.

Schmidt, J. P., Rheinlied. Gedicht von Adelh. v. Stolterfoth. Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. ½ Thlr.

Schneider, Louis, Jocosus. Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge mit Pianofortebegleitung. No. 22. *Scherzhaftes Instrumental-Duett aus Kapellmeister von Venedig.* ¼ Thlr. (Auch sind hiervon jetzt die No. 17—19 als *fünftes Heft* à ½ Thlr. und die No. 20—22 als *sechstes Heft* der Sammlung à 1 Thlr. zu haben. Alle 6 Hefte kosten 4$\frac{1}{12}$ Thlr., die einzelnen 22 Nummern aber zusammen 6 Thlr.)

Seiffert, C. F., Meer- und Alpenlieder für 1 Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte. Op. 11. ½ Thlr.

Streben, E., Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 4. Heft 1. 2. (*Erstes Heft* 6 Lieder; *zweites Heft* 7 Lieder enthaltend.) Jedes Heft ½ Thlr.

— — Vier Lieder von Chamisso. Für Bariton oder Bass mit Pianoforte. Op. 5. ½ Thlr.

Teichmann, A., Il Pescatore. Melodia romantica con acc. di Pianof. e dedicata al Sr. E. Mantius. ⅓ Thlr.

Tiehsen, O., Weihnachtsfeier. Religiöser Gesang nach Graf v. Platen für Sopran mit 6stimm. Chor und Begleitung des Pianoforte. Op. 8. Partitur und Chorstimmen. 1½ Thlr. Die Chorstimmen allein ½ Thlr.

— — Sechs Gedichte von Chamisso, Geibel, Rückert und Justinus Kerner für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. ⅚ Thlr.

Werke, klassische, älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscriptionspreisen. 27. Lief. *Händel, G. F.,* Theodora. 13 Bogen. 1$\frac{1}{12}$ Thlr.

b) *Instrumentalmusik.*

Haydn, J., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nouvelle Edit. *en Partition.* No. 13—24. Subscript.-Preis für je 12 Nummern 4 Thlr., jede Nummer einzeln ½ Thlr. *Von dieser neuen, höchst correcten und eleganten Partitur-Ausgabe ist von Anfang 1840 ab versprochenermassen in jedem Monate eine Nummer erschienen und wird monatlich eine Nummer bis zum Schluss der Ausgabe erscheinen.*

c) *Literatur und Studien der Musik.*

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik *unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben.* 15. Lieferung. Fuge von *Astorga.* Fughetta à 4 voci reali da *C. G. Reissiger.* (Noch nicht edirt.) Introduction und Fuge (für Orgel oder Pianoforte) von *M. G. Fischer* 16. Lieferung. Motette von *Perti.* Fuge von *Harrer.* Instrumental-Fuge von *Le Begue.* Mit dieser 17. Lieferung ist nun eine Sammlung geschlossen, welche 48 Muster-Compositionen eben so vieler Meister aus den letzten Jahrhunderten enthält, deren Werth durch das competente Urtheil der Herausgeber verbürgt wird. Der wohlfeile Subscriptions-Preis jeder Lieferung ist ⅓ Thlr., demnach der des Ganzen 5⅔ Thlr., wofür es fortwährend zu haben ist.

Drieberg, F. v., Die griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik. gr. 4. broch. 23 Bogen. ½ Thlr.

Rellstab, L., Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Zeitschrift in 52 Wochennummern. 12r Jahrgang für das Jahr 1841. gr. 8. 4½ Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. № 47. 1841.

Ueber die Darstellung der Antigone.

(Mit Genehmigung des Herrn Verfassers aus der Preussischen Staatszeitung abgedruckt.)

Der Verfasser dieses war veranlasst worden, sich in einem Artikel der *Staats-Zeitung* über die neueste und denkwürdigste Erscheinung in der Dramaturgie, über die Aufführung der Antigone, zu erklären, weil er dem Verständniss dieses Stücks bereits früher viele Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet hat und mit den Hauptaufgaben, welche hier zu lösen waren, einigermassen bekannt schien. Er hatte sich, um dieser Aufforderung zu genügen, mit einem Freunde verbunden, welcher besonders im Musikalischen das Urtheil übernehmen sollte. Dieser ist jedoch zurückgetreten, vorzüglich weil sich bereits so viele Stimmen über den Gegenstand hätten vernehmen lassen. Der Verfasser dieses gab daher auch sein Vorhaben auf, in dieser Sache mitzureden, schrieb aber dennoch die folgenden Bemerkungen nieder, um sich selber über jene Leistung ins Klare zu setzen; macht er sie hier bekannt, so geschieht es, weil einige Freunde der Meinung sind, sie könnten auch neben den übrigen Aufsätzen über jene Vorstellung bestehen. Das hier Gesagte beruht vorzüglich auf der ersten Aufführung; der zweiten beizuwohnen war der Verfasser abgehalten, war jedoch bei einer Probe derselben gegenwärtig, und ist insofern auch von der zweiten unterrichtet.

Wenn unser erhabener und kunstsinniger König eine Sophokleische Tragödie wieder ins Leben rufen wollte, so konnte hiermit keine sklavische und pedantische Nachahmung des Alterthümlichen bezweckt werden, sondern die Hervorbringung des Gesammt-Eindrukes dieser Kunstwerke mit den Mitteln, welche uns zu Gebote stehen. Die griechische Tragödie wurzelt zwar in der griechischen Volksthümlichkeit und im Geiste des Alterthums; aber sie ist, wie jedes wahrhafte Kunstwerk, zugleich erhaben über diese Besonderheit und etwas allgemein Menschliches, und somit auch, ohne Anderes auszuschliessen, ewig Gültiges, welches jeden Gebildeten durch die Gewalt des Genius eben so gut wie die plastischen Werke des Alterthums wieder anspricht; selbst wer ganz in moderne Kunstformen eingewöhnt ist, muss dies zugeben, wenn seine Bildung nicht so völlig einseitig geworden ist, dass auch die Bildwerke vom Parthenon oder Laokoon und die Niobiden ihn nicht berühren. Man wendet ein, die Motive der griechischen Tragödie seien uns zu fremd. Aber wir geben zu bedenken, ob uns nicht die Motive vieler Theaterstücke und besonders Opern, die dennoch gefallen, um nichts weniger fremd sind, als die der Sophokleischen Antigone. Dass man die Fähigkeit habe, sich in diese Motive und in das übrige aus der Eigenthümlichkeit des Volkes und des Zeitalters, worin das Stück spielt, Hervorgehende hineinzufinden, ist freilich eine Voraussetzung für den Genuss jedes dramatischen Kunstwerkes, welches nicht aus dem Kreise unserer nächsten Umgebung entnommen ist. Unter dieser Voraussetzung konnte das Stück seinen Eindruck nicht verfehlen; wie Alle anerkennen, war er grossartig und erhaben, er war zugleich vollkommen tragisch und harmonisch; die Spannung erhält sich bis zur letzten Wehklage des Kreon, welche der Natur der Sache nach nicht mehr anspannen kann, weil sie auf nichts Weiteres mehr hinweist; Alles hat Einheit, Form und Gestaltung, Alles wird mit einfachen Mitteln erreicht. Indem diese Vorzüge des Stücks bei der Aufführung zur Anschauung kamen, zeigte uns dieselbe das Wesentliche des Antiken, den Geist des Alterthümlichen. Ob dabei dieses und jenes von der antiken Darstellungsweise abweicht, ist von geringem Belang für den Gesammteindruck, und es hätte vielleicht ein trockenes Werk abgegeben, es wäre vielleicht das Wesentliche in Nebendingen untergegangen, wenn man die genaueste Aehnlichkeit mit einer attischen Vorstellung des Stückes erstrebt hätte. Wie es gegeben wurde, ist es mit Geschmack und Urtheil in Szene gesetzt: ich möchte sagen, es zaubert uns das Wesen der Tragödie überhaupt in ihrer reinsten und edelsten Form vor die Augen. Seine Wirkung beruht aber keineswegs etwa auf dem Sophokleischen Maass allein, dessen Erkenntniss eine Sache der Urtheilskraft wäre, noch auf der allerdings bewundernswürdigen Weisheit der Gedanken, sondern die Situazionen, in ihrer einfachen Klarheit, ergreifen unmittelbar das Gemüth; ja, ihre Eindrücke würden zu heftig sein, wenn nicht der Chor Ruhepunkte gewährte, ohne doch zu zerstreuen, und Gesang und Instrumental-Musik die Leidenschaft reinigten und die Dissonanzen des dargestellten Lebens in ihre Harmonie tauchten, ohne sie aufzuheben. Hierauf haben auch die alten Dichter den schon aus anderen Gründen nothwendigen Chor berechnet, und wir können nicht einsehen, wes-

halb dieser unserem Publikum nicht zusagen sollte, und warum sich das ganz willkürliche Vorurtheil nicht sollte ablegen lassen, dass eine Tragödie nichts Opernartiges haben dürfe, während die tragische Oper doch die Verschmelzung des Tragischen mit dem Musikalischen, freilich mit dem Vorwiegen des zweiten Elementes, zur allgemeinen Befriedigung bewerkstelligt. Uebrigens ist der erste Versuch der Wiederbelebung der alten Tragödie sehr verständig mit der Antigone gemacht worden, weil sie theils in Rücksicht des Szenischen die wenigste Schwierigkeit darbietet und eine sehr einfache Behandlung des Chors erlaubt, theils allerdings auch keine besonders grosse Einsicht in die eigenthümlichen Vorstellungen, Lebensansichten und Sitten des Alterthums verlangt.

Die szenische Einrichtung war im Verhältniss zu der beschränkten Räumlichkeit höchst zweckmässig getroffen. Damit der Blick in die Orchestra frei bleibe, müssen die Sitze, wo möglich in einer Rundung, aufsteigen; diesen Vortheil bot das kleine Theater schon dar, in welchem die Aufführungen stattfanden. Die Bühne ist fünf Fuss über die Orchestra erhöht; dieses Verhältniss ist sehr ansprechend, und die handelnden Personen, namentlich der König, werden dadurch gegen den Chor angemessen hervorgehoben. Man hat die Vitruvische Angabe, die Bühne des griechischen Theaters sei zehn bis zwölf Fuss über die Orchestra zu erheben, neuerlich für ungereimt erklärt und gesagt, nur der Grund, auf welchem die Orchestra mittelst eines Holzgerüstes aufgebaut worden sei, habe so tief gelegen, nicht aber dieser so aufgebaute Boden, auf welchem der Chor erschien; wenn aber in dem sehr kleinen Theater des neuen Palais eine Vertiefung der Orchestra gegen die Bühne von fünf Fuss sich sehr passend erwies, so findet kein Zweifel mehr Raum, dass das von Vitruv angegebene Maass im Verhältniss zu den grossen Dimensionen eines Theaters, welches, wie das Attische, an 30,000 Menschen fasste, durchaus nicht übermässig ist, sondern diese Vertiefung sogar als unbedeutend erscheinen musste. Die Dekorazion der Szene, der Palast des Kreon, ist würdig architektonisch ausgeführt. Die bei den Alten gebräuchlichen Seitendekorazionen des Vordergrundes, welche auf den prismatischen Drehmaschinen befindlich waren, gestattet die Beschränktheit dieser kleinen Bühne nicht; auf einer grösseren dürfen sie nicht fehlen, und es würde einerseits eine hügeliche Gegend, wo man sich den Leichnam des Polyneikes zu denken hat, andererseits eine Andeutung der Stadt, der antiken Szenerie gemäss sein; beide müssten einen Durchgang für die auf- und abtretenden Personen gestatten, wie bei den Alten solche Durchgänge neben den Drehmaschinen waren. Zu tief wird hierdurch der Szenenraum auch in Vergleich mit dem alten Theater nicht; denn wenn auch bei den Alten die Breite dieses Raumes gegen seine Tiefe viel beträchtlicher war, so stellt man sich doch die letztere bisweilen viel zu gering vor, als dass der Raum, nach diesen Vorstellungen, für die erforderlichen Dekorazionen und das auftretende Personal, wozu auch der bisweilen auf der Szene befindliche Chor gehört, hätte genügen können. Schon vor Erscheinen des gründlichen Aufsatzes unseres Tölken (St. Ztg. Nr. 308.) waren wir der Meinung, dass alle Schauspieler, inwiefern sie nicht aus dem Palast kommen, ihren Ein- und Ausgang nicht durch die Orchestra, sondern durch die Seiten-Dekorazionen des Vordergrundes nehmen müssen; jene gelehrte Auseinandersetzung überhebt uns einer weiteren Darlegung, und ich bemerke nur, dass eine Stelle des Pollux, welche zur Unterstützung der entgegengesetzten Ansicht dient, leicht beseitigt werden kann. Bei der Beschränktheit des Raumes im Theater des neuen Palais gewährt der Ein- und Ausgang über die Treppen durch die Orchestra wesentliche Vortheile; auf einer grösseren Bühne wird diese Einrichtung unnöthig sein, und die eben angegebene, mit unserer Theater-Praxis übereinstimmende, die Schauspieler von einiger Unbequemlichkeit und die Zuschauer von einem Anstoss befreien. Obgleich nun hiernach die von der Bühne nach der Orchestra führenden Treppen für die Handlung dieses Stücks keinen Gebrauch mehr gewähren würden, so müssen sie dennoch beibehalten werden, da sie im antiken Theater vorhanden und für manche Stücke unumgänglich nöthig waren, vorzüglich weil der Chor bisweilen auf die Bühne kam und vermuthlich in seltenen Fällen auch eine handelnde Person in die Orchestra; auch bilden sie eine sinnliche Vermittelung zwischen den Handelnden und dem Chor, die sonst durch eine Kluft von einander getrennt wären; endlich mochten sie auch, wie Herr Tölken bereits vermuthet hat, dazu benutzt werden, den Chorführer mit oder ohne die übrigen Choreuten den Handelnden, wenn der Chor mit ihnen in Gespräch kam, näher zu bringen; denn bei einer bedeutenden Vertiefung der Orchestra unter der Bühne konnte wohl der Chor nicht angemessen gegen die Handelnden, mit welchen er in Verhältniss trat, gestellt werden, wenn nicht wenigstens der Führer einige Stufen hinaufsteigt. Die Wand des Hyposkenion unter dem Logeion, das heisst die Rückwand der Orchestra gegen die Bühne zu, wurde bei den Alten mit kleinen Säulen und Bildsäulen verziert; was sich bei einer grösseren Länge und Höhe der Wand gewiss anmuthig ausnehmen würde. Der in der Orchestra befindliche Altar oder die Dionysische Thymele hat zwar zunächst und allgemein nur die Bedeutung, dass die Festfeier eine Dionysische sei; in der Antigone ist er jedoch benutzt, indem der Chor bei demselben zum Dionysos fleht. Bei der Aufführung, von welcher wir sprechen, wurde er überdies benutzt, um der Antigone während des Vortrages des Chorgesanges „Auch der Danaë Reiz“ einen Ruhepunkt zu gewähren, welcher durchaus erforderlich scheint. Hätte Sophokles diese Einrichtung treffen können, so würde sie ihm eine schickliche Gelegenheit gegeben haben, die Hoheit der Antigone noch mehr hervorzuheben, falls er sie freiwillig dies Asyl aufgeben liess, oder das Frevelhafte des Kreon zu bezeichnen, wenn sie mit Gewalt weggerissen wurde; da keines von beiden sich findet, kann schwerlich daran gedacht werden, dass Antigone an einem Altar verweilte. Aber solche Re-

flexionen dürfen uns nicht abhalten anzuerkennen, dass bei der in Rede stehenden Aufführung diese Benutzung des Altars passend war und den Eindruck nicht verfehlte. Wird die Tragödie in einem grösseren Theater aufgeführt, so wird Antigone auf der Bühne selbst einen längeren Weg durchmessen können, während der Chor singt, und überdies könnte man an der Seiten-Dekorazion, durch welche sie abgeführt wird, einen Felsensitz, oder eine Marmorbank als Ruhesitz für Wanderer anbringen, etwa wie im Oedipus auf Kolonos; hierdurch würde der Gebrauch, welcher jetzt vom Altar gemacht ist, vollkommen ersetzt. Auf eine ähnliche Weise dürfte für Kreon zu sorgen sein, der während des Chorgesanges 580—626 auf der Bühne bleibt; wir stellen uns ihn in der Halle des Palastes auf einem marmornen Thronos oder Kathedra sitzend vor, umgeben von den Dienern, deren Zahl etwas zu vermehren sein dürfte; bei den Worten des Kreon Vers 1093 fällt es unangenehm auf, dass nur zwei auf der Bühne sind. Ueberhaupt hat man in neueren Zeiten die Vorstellung von der Prunklosigkeit der Tragödie der Griechen übertrieben; sie verschmähten keinesweges die Pracht des Choragiums, und man kann in dieser Hinsicht leicht zu wenig thun. Der Leichnam der Eurydike wurde in der Vorstellung durch Oeffnen der Hauptthür des Palastes gezeigt; es war ein unvergleichliches Bild. Doch hatte diese herrliche Vorrichtung den Nachtheil, dass Kreon dadurch verhindert wurde, wieder in den Palast zurückzugehen, was sicherlich gegen die Absicht des Dichters ist und auf eine geschickte Weise abzuändern sein dürfte. Von der Weglassung der Masken und Aehnlichem ist nicht nöthig zu sprechen.

Es ist für diese Vorstellung die Uebersetzung von Donner gewählt worden, unstreitig weil sie den Vorzug einer gewissen Verständlichkeit hat, ohne sich zu weit vom Original zu entfernen, und besonders im Dialog meistens anspricht. Sie hat aber nicht immer die Sophokleische Kraft; sie weicht öfter ohne alle Noth, und ohne irgend etwas dadurch zu erreichen, von der Urschrift ab, setzt Wörter oder Sätze voran, welche in der Urschrift nachstehen, und vermindert dadurch den Nachdruck, welcher durch genaues Anschliessen an das Original erreicht werden konnte, ohne unserer Sprache den geringsten Zwang anzuthun, gibt, wo Sophokles dasselbe Wort für den denselben Begriff wiederholt hat, für diesen Begriff verschiedene Wörter, und verdunkelt dadurch den Eindruck, verwischt manchen geistreichen Zug der Sophokleischen Sprache, lässt den Gedanken, weil nicht die richtigen Worte oder Wortfügungen gebraucht sind, getrübt und nur wie durch einen Nebel durchscheinen, und öfter ist der Sinn, wie in vielen dieser Uebersetzungen, gänzlich verfehlt. Es soll hiermit nicht geläugnet werden, dass die Uebersetzung in vielen Rücksichten verdienstlich sei; selbst in den Chorgesängen leistet sie viel Dankenswerthes, und dies muss um so mehr anerkannt werden, je schwieriger die Aufgabe ist; in einigen Partieen der Gesänge konnte jedoch mehr erreicht werden, obgleich keine Uebersetzung alle Schönheiten des Sophokleischen Chors wiedergeben kann, am wenigsten die rhythmische Malerei in demselben, für welche unsere Sprache nicht geeignet ist; insonderheit wäre zu wünschen gewesen, dass nicht prosaische Wendungen, kraftlose Ausdrücke und auffallende Gedanken-Entstellungen in die Chöre gekommen wären. Diese Gesänge sind die geistvollsten Erzeugnisse, die schönsten Blüthen der Sophokleischen Kunst; aber viele dieser Blüthen werden uns welk geboten in den meisten Uebersetzungen. Eine Folge der berührten Mängel ist es, dass in den Gesängen der Komponist, im Gespräche der Schauspieler sich abmühen muss, dem unvollkommenen Sprachausdruck eine erträgliche Farbe zu geben, was doch beim besten Willen nicht immer gelingen kann; ja der Darstellende muss sogar, wo der Sinn des Originals nicht genau wiedergegeben ist, in der Auffassung der Rolle irregeleitet werden; und wird auch nicht der Eindruck des Ganzen durch jene Unvollkommenheiten bedeutend gestört, weil alles Einzelne rasch vorübergeht und Vieles nicht erwogen wird, und weil diese Stücke selbst in einiger äusseren Entstellung immer noch gefallen, wie die griechischen Bildsäulen, wenn auch die Oberfläche des Marmors zerfressen und rauh geworden ist, nicht aufhören schön zu sein, so vermindern und stören doch jene Fehler dem Zuschauer Verständniss und Genuss. Für die zweite Aufführung waren einige Stellen verbessert worden, zufällig gerade diese. Zum ferneren Gebrauch, wenn das Stück wiederholt werden sollte, würde die Uebersetzung einer vollständigen Revision zu unterwerfen sein, damit nicht dem Sophokles zur Last falle, was er nicht verschuldet hat. Da viele relativ gute Uebersetzungen vorliegen, kann man dabei eklektisch zu Werke gehen, jedoch nicht ohne dass öfter Neues versucht werden muss. Auch in dem Text der Chorgesänge kann Einiges verändert werden, da der geistvolle Komponist, wo es ohne zu grosse Aufopferung geschehen kann, sich gern einem verbesserten Text anschliessen wird.

Ungeachtet der Schwierigkeiten, welche der Text mit sich brachte, haben die Darstellenden das Stück würdig wiedergegeben, und von allen ergreifenden Momenten selbst ergriffen, jene erhebende und mächtige Wirkung hervorgebracht. Der kunsterfahrene Dichter und die übrigen Künstler, welche die erforderlichen Anordnungen getroffen haben, die Darstellenden, welche die ganze Liebe, die allein einen günstigen Erfolg versprechen konnte, dem Kunstwerke widmeten, verdienen unseren vollen Dank. Antigone war grossartig und leidenschaftlich und doch nicht unweiblich aufgefasst, das Abstossende derselben gegen die Schwester mit feinem Mass gehalten; Ismene erschien in ihrer ganzen Zartheit; Vortrag und Akzion im Zusammenspielen beider unterstützten sich, um die tragische Rührung hervorzubringen. Der Darsteller des Kreon erreichte die richtige Höhe des Kothurns ohne Bombast, Uebertreibung oder Deklamazion, woran er besonders in den sentenziösen Partieen leicht scheitern kann; die dochmischen Wehklagen des Königs, die im Alterthum gesungen wurden, sind für den Vortrag als Rede eine

fast unausführbare Aufgabe, die dennoch angemessen gelöst wurde. In den übrigen Rollen erschien der Grad der Virtuosität, den wir an ihren Darstellern schätzen und ehren. Der unseren Schauspielern ungeläufige Trimeter schien sie im Allgemeinen wenig zu stören; für die Würde des Vortrages war er nur förderlich. Die Stichomythien oder Unterredungen in einzelnen Schlag auf Schlag fallenden Versen wurden vortrefflich und mit grosser Wirkung gesprochen, so schwierig ihr Vortrag war; man erhielt dadurch die Ueberzeugung von der ausserordentlichen Zweckmässigkeit dieser Darstellungsform in den tragischen Redekämpfen. Das erste Gesetz der Hellenischen Kunst ist die Harmonie. Diese verlangt, dass in der Tragödie die Nebenrollen nicht stark hervortreten; die griechischen Schauspieler haben in diesen, sogar noch in Cicero's Zeit, selbst ihre Stimme gemässigt, obwohl sie lauter sprechen konnteh, um nur die Hauptrollen nicht zu verdunkeln. Der Schauspieler, der eine solche Nebenrolle übernommen hat, deren keine auch eines grossen Künstlers unwürdig ist, muss daher mit Selbstaufopferung sich zurückhalten, und wenn er auch seine Rolle mit grösserer Kraft und Leidenschaft vortragen könnte, falls sie isolirt gedacht würde, dennoch darauf verzichten', um in dem richtigen Verhältniss zu den Hauptpersonen zu bleiben. In manchen Sophokleischen Nebenrollen wird er dafür durch die feine Kunst entschädigt, mit welcher der Dichter auch diese gearbeitet hat; denn wenn Sophokles in der Zeichnung der Hauptrollen und heroischen Personen der Macht der Situazionen, der Motive und Handlungen vertraute, dass sie den Karakter der Handelnden mit plastischer Klarheit hervortreten lassen würden, ohne dass es einer karakterisirenden Färbung durch Nebenzüge bedürfte, so haben dagegen die Nebenfiguren mehr karakteristische Zuthaten. So hat der Wächter in der Antigone einen leichten Anflug von schnurrigem Humor, der im Alterthum selten ist; er tritt jedoch in der Uebersetzung nicht genug heraus. Der Bote, welcher Haemon's Tod verkündet, steht bedeutend höher als der Wächter; aber grossen Seelenadel und erhabene Gesinnung darf man bei ihm nicht suchen. Dem Wächter geht seine eigene Wohlfahrt über Alles; dem Boten hat das Leben nur Werth durch das Vergnügen, eine höhere Würde desselben kennt er nicht und kann sie seiner Stellung nach kaum kennen. In diesem Sinne muss man die Sentenzen Vers 1148 ff. in seinem Munde fassen und vortragen, nicht als erhabene Sprüche; sie bleiben auch so immer noch wirksam, und sind zugleich karakteristisch für ihn als richtige Reflexionen des gemeinen Mannes über das oft nicht beneidenswerthe Loos der Hohen.

Da den Verfasser dieses, wie oben bemerkt worden, sein musikalischer Freund im Stiche gelassen hat, so muss er sich schon bequemen, auch über das Musikalische selber zu sprechen, so wie über das hiermit zusammenhängende Orchestische. Zugegeben, dass wir in diesen Partieen der Alterthumskunde mit Vielem unbekannt sind, was weder das überlieferte System der Griechischen Musik, noch die nicht unbedeutende Zahl vereinzelter Nachrichten, sondern nur die sinnliche Anschauung uns lehren könnte, die wir nicht haben, so wissen doch diejenigen, welche daraus ein Studium gemacht haben, mehr davon, als das grosse Publikum glaubt; war es aber rathsam, von diesem Wissen für die Aufführung der Antigone Gebrauch zu machen, oder war es auch nur möglich? So viel ist gewiss: die Griechen haben in der Musik, wie in der Malerei, in welcher sie sonst ebenfalls für Stümper galten, durch Mittel, die wir nicht hinlänglich kennen, grosse Wirkungen hervorgebracht. Wollen wir diese wieder erreichen, so müssen wir unsere Mittel anwenden, und diese hat Hr. Kapellmeister Mendelssohn-Bartholdy so in Bewegung gesetzt, wie es dem Karakter der Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemessen ist, folgend der grossartigen und erhabenen, der betrachtenden und threnetischen, der trüben und mehr heiteren und hoffenden Stimmung des Chors; das Edle und Würdige des Gesammteindrucks entscheidet für die Vortrefflichkeit der Musik auch dem, welcher die einzelnen Schönheiten nicht verfolgen kann. Hierdurch darf sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, da zumal kein Antiquar im Stande sein wird, an die Stelle dieser Musik eine antike zu setzen. Der zweite Chor „Vieles Gewaltige lebt" ist angefochten worden; uns hat gerade die geistreiche Heiterkeit, welche ihn belebt, reizend angesprochen: diese Musik scheint ganz die Anmuth und Süssigkeit der Sophokleischen Muse zu athmen. Den Chorgesang „Auch der Danaë Reiz" denkt sich der Verfasser dieses wenigstens in der choriambischen Partie mehr im Karakter eines Threnos, deren einer von Simonides auch gerade den Mythos von der Danae behandelte; bei solchen Liedern wandten die Alten nur Blas-Instrumente an. Der Bacchische Chor-Gesang ist mit Recht am rauschendsten komponirt. Indem wir alles Uebrige kompetentern Kunstrichtern überlassen, sei es gestattet, dass wir uns noch einige Augenblicke auf den antiquarischen Standpunkt versetzen; vielleicht berücksichtigt derselbe Komponist einmal bei einem ähnlichen Anlass eine oder die andere dieser Bemerkungen. Das Chorische der Griechischen Tragödie zerfällt in die Parodos und das Stasimon: jene wurde sicher mit Tanzbewegungungen ausgeführt, dieses unseres Erachtens ohne alle Tanzbewegung; doch wurde bisweilen aus besonderen Motiven statt eines Stasimon ein Tanzlied eingelegt, von welcher Art der letzte Chorgesang unserer Antigone ist, wie der Verfasser anderwärts gezeigt hat. Ausserdem bietet die alte Tragödie Gesänge von der Szene (*μέλη τὰ ἀπὸ σκηνῆς*), das heisst der Schauspieler, und die sogenannten Kommen dar, welche sich zwischen den Chor und die Schauspieler theilten, so dass der eine Theil dieses Gesanges ebenfalls Gesang von der Szene war. Bei unserer Darstellung der Antigone wurde die Parodos (Strahl des Helios) zum Theil in Halbchören gesungen, und der Chor, der wie zu Athen aus funfzehn Personen bestand, trat auch in Halbchören Mann hinter Mann auf. Ob Halbchöre hier bei den Alten statt hatten, lässt sich weder behaupten noch verneinen, doch bedünkt es uns nicht wahrscheinlich. Der Aufmarsch des Chors ge-

schah bei den Alten gewöhnlich in einer Kolonne, welche fünf Mann tief war, drei Choreuten in jeder Reihe; doch findet auch eine Stellung von drei Reihen hinter einander statt, jede von fünf Choreuten; der Chor entwickelte sich dann in kunstreichen taktisch-orchestischen Evoluzionen. Abgerechnet, dass bei unserer Aufführung hierzu kein Raum vorhanden war, würde eine lange Einübung der Choreuten, wie sie zu Athen statt fand, zur Nachahmung des Antiken erforderlich gewesen sein, und die Sache hätte vielleicht unsern Zuschauern doch steif und pedantisch geschienen. Vielleicht wäre sie jedoch in einem grössern Raume des Versuches werth. Wie die weiteren mässigen Tanzbewegungen der tragischen Emmeleia zu regeln sein würden, lassen wir unberührt; nur ein geringer Ersatz dafür lag in den Bewegungen und Stellungen, welche unsre Choreuten machten. Ginge man tiefer in das Orchestische ein, so würde sich manche einzelne Schönheit des Sophokleischen Chors herausstellen lassen; wie die Griechen vorzüglich in dem lyrischen Hyporchem den Inhalt der Worte oder die Begriffe durch Musik und Tanz nachahmten, so geschah es auch hier und da in der Tragödie, und für die Antigone beweisen dies die Rhythmen an mehreren Stellen der beiden Tanzlieder; indessen ist zu zweifeln, ob für unsere Augen und Ohren durch die Darstellung dieser feinen Besonderheiten viel würde gewonnen werden. Die anapästischen Systeme der Parodos, so wie die den übrigen Chorliedern angefügten, hat der Komponist meistens als Rezitativ für den vollen Chorgesang, selten als Rezitativ des Chorführers behandelt; Letzteres entspricht der Meinung der bewährtesten Philologen, und wenn wir nicht irren, nahm es sich ganz vorzüglich aus. Die Durchführung dieser Komposizion für alle anapästischen Systeme, namentlich für die in den mittleren Theilen der Parodos, würde unseres Erachtens eine sehr schöne Abstufung gegen den vollen Chorgesang in den lyrischen Strophen und Gegenstrophen geben. Wie die anapästischen Systeme für die Bewegung des Chors in einem grösseren Raume zu benutzen wären, übergehen wir der Kürze halber. Da der Rhythmus als das Gestaltgebende in der Griechischen Musik unstreitig sehr bestimmt hervortrat, so wird die Komposizion sich dem Antiken besonders dann nähern, wenn die Rhythmen klar hervorgehoben werden. Am deutlichsten schienen sie in dem Chorgesang „Auch der Danae Reiz" durchzutönen, sind aber hier auch vom Dichter sehr stark bezeichnet. Es kann nicht davon die Rede sein, den Takt aufzugeben, dessen die alte Musik wohl schwerlich ganz entbehren konnte, wie sich Manche vorstellen. Der im Sylbenmaasse ausgesprochene Rhythmus fügt sich leicht in den Takt; ohne das Verhältniss der Längen und Kürzen gegen einander in einer und derselben rhythmischen Reihe bedeutend zu ändern. Dass die Alten nicht blos die beiden Zeitmaasse der Mora und ihres Zweifachen (etwa Achtel und Viertel) hatten, sondern mannigfache Maasse, war längst bekannt, und vor kurzem hat Herr Professor Bellermann aus einer von ihm ans Licht gezogenen Schrift für diese Maasse auch die rhythmographischen Zeichen nachgewiesen; auch wer behauptet, die Alten hätten ihren Rhythmen nur Kürzen und Längen zu Grunde gelegt, stellen hiermit nicht in Abrede, dass es Kürzen und Längen von sehr verschiedenem Maasse gegeben habe, und man muss mancherlei Modifikazionen und besonders motivirte Ausnahmen zugestehen, deren Entwickelung uns hier viel zu weit führen würde. Die Anwendung dieser verschiedenen Maasse und der Pausen hob die scheinbare Monotonie auf, und erlaubt, die Rhythmen der Alten, ohne wesentliche Abweichung vom Sylbenmaass, in den Takt zu bringen. Es kommt nur darauf an, diese Mittel so zu gebrauchen, dass der im Sylbenmaasse liegende Rhythmus nicht aufgehoben werde. Der Einwurf, die Metriker seien über den Rhythmus der Masse, ja über die Maasse selbst, häufig nicht einig, ist nicht von grossem Belang, indem der Komponist schon finden wird, auf welcher Seite die Wahrheit sei, wenn er nur einigen Sinn für die antiken Formen hat; dagegen kann aber der letztere auch wieder verlangen, dass die Uebersetzung nicht, wie so häufig, Zweifel und Zweideutigkeit in Bezug auf den Rhythmus übrig lasse, sondern diesen deutlich auspräge. Unterwirft sich der Komponist dem freilich harten Zwang eines gegebenen Rhythmus, so dürfte ihn dieser in einige Nähe auch des alten Melos führen, da beide Elemente übereinstimmen müssen.

Missverständlich hat man behauptet, auch ein Theil des Dialoges sei bei unserer Aufführung mit Musik begleitet worden. Die Sache verhält sich so. Die Lieder von der Szene und was vom Kommos den Schauspielern zufällt, also die Todesklage der Antigone und die Wehklagen des Kreon, welche der Dichter für den Gesang geschrieben hat, wurden gesprochen, aber mit melodramatischer Begleitung, die genial gesetzt ist und eine grosse Wirkung macht; der Phantasie des Zuhörers bietet sie einen Ersatz für den fehlenden Gesang. Der dem Chor zukommende Theil der Kommen wurde in unserer Aufführung grösstentheils vom vollen Chor gesungen. Gegen die Rede der Schauspieler, welche in den Kommen angenommen ist, scheint dies zu stark abzustechen; aber auch wenn der Kommos vom Schauspieler gesungen würde, möchte der chorische Theil desselben, bei genauerer Nachahmung des Antiken, grösstentheils vom Chorführer oder einem und dem anderen Choreuten rezitativisch vorzutragen sein, am sichersten die darunter befindlichen iambischen Senare, bei welchen der Komponist auch einmal eine Ausnahme zu Gunsten der hier ausgesprochenen Ansicht gemacht hat; dann aber auch die anapästischen Systeme: die kleinen, grossentheils in lyrischen Jamben gesetzten Strofen möchten am ersten eine Konkurrenz des ganzen Chors oder halber Chöre im Alterthum gestattet haben; besonders dürfte hier das Einfallen des vollen Chors oder eines Halbchors mit dem letzten Vers von grosser Wirkung sein. Vergleicht man also unsere Aufführung mit der antiken Darstellungsweise, so weit sich diese mit mehr oder weniger Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit bestimmen lässt, so ergibt sich, dass in ersterer das musikalische Element bald stärker, bald schwächer ist, als es in letzterer war; indem sich aber das Mehr und

Minder gegen einander ausgleicht, stellt sich das richtige Verhältniss für den Gesammt-Eindruck wieder her, inwiefern es bei der Substituzion der neueren Musik für die alte möglich ist.

Berlin, den 7. November 1841.

Böckh.

Für und mit Orchester.

Angezeigt von G. W. Fink.
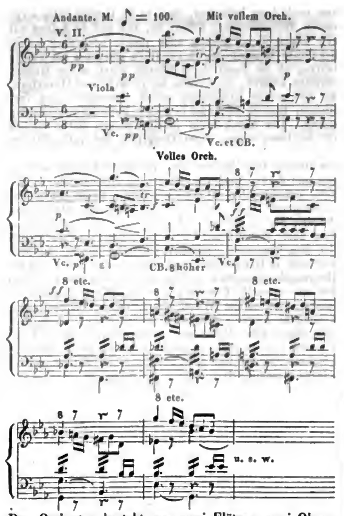
Première Symphonie pour grand Orchestre composée — par Fr. Müller, Maitre de Chapelle de S. A. S. le Prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Oeuv. 52. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

Die erste, d. h. die gedruckt erste Sinfonie dieses tüchtigen Komponisten ist nicht nur in Rudolstadt unter der Leitung des Verfassers selbst, sondern auch in Kassel unter L. Spohr's Leitung, dem das Werk auch gewidmet worden ist, mit lebhaftem Beifalle des gesammten Publikums zur Aufführung gekommen, und wir sind gewiss, dass überall, wo sie gelungen zu Gehör gebracht wird, ihr die freudige Zustimmung Aller nicht entgehen wird. Je seltener es jetzt gerade am Meisten in symphonischen neuen Leistungen geworden ist, dass sie gleich beim ersten Hören sowohl Kenner als Laien gleichmässig befriedigen, was kaum anders bei den hohen Anforderungen, die fast Jeder ohne Ausnahme macht, den Musikunkundigen und nur durch den Genuss Beethovenscher Sinfonieen namentlich auf einen Geschmackshöhepunkt Gesteigerten nicht einmal weggerechnet, möglich ist, als wenn ein solches Werk mit Klarheit, Gediegenheit und mit lebendig rhythmischer Gewalt volle und karakteristisch durchgreifende Kunstsicherheit in schöner Verflechtung imitatorischer Fügungen verbindet, desto mehr Ursache wird man schon im Voraus haben, seine Aufmerksamkeit auf ein Werk zu richten, dass diesen schwer zu erfüllenden Anforderungen auf ausgezeichnete Weise genügen konnte. Da es aber bekanntlich nicht unerhört ist, dass Nachrichten über neue Kunsterzeugnisse bald im Lobe bald im Tadel das rechte Maass überschreiten, so haben wir doppelten Grund, den Kennern zu einem eigenen Urtheil durch genaue Angabe zu verhelfen, was uns diesmal zum Glück möglich ist, da wir eine schön und deutlich geschriebene Partitur vor uns liegen haben.
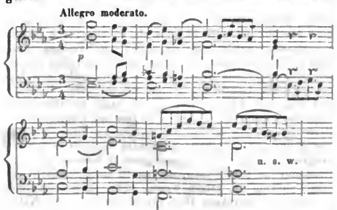
Nach gebührender Durchsicht derselben ergibt sich uns folgendes Urtheil im Ganzen und Allgemeinen: Die Erfindung ist glücklich, eben so gedacht als gefühlt; selbständig, so dass man nicht sagen kann, sie habe sich nach einem bestimmt namhaften Vorbilde gemodelt, weder allein noch vorzugsweise nach Haydn, Mozart oder Beethoven, sondern sie ist ein Ergebniss der Bildung, die von jedem Einzelnen dieser drei Heroen ausgegangen und in das Bewusstsein der Künstler wie in die Gefühlsrichtung der Zeit übergegangen ist; kunstliebend, so dass dem Komponisten die Wahrheit und Richtigkeit der Sache, der Empfindungsinhalt seines Kunstgebildes ungleich mehr gilt als der Schimmer und Flitter, der nur die Menge auf kurze Zeit besticht und eine Scheinehre auf den Namen des Verfassers wirft, gleich einem Irrlicht, das verführt und verflattert; die Haltung und Ausführung eben so lebhaft als besonnen und geübt kunstgerecht. Das gehalten Lebhafte oder die Hörer frisch Anregende liegt hauptsächlich in zwei Dingen, in einer symmetrisch schönen Rhythmisirung, welche zugleich durch feste, unverdunkelte Einschnitte den Zusammenbau der Melodieen klar und übersichtlich macht, dann in jenem ungesuchten, nicht aus Bizarrerie, die sich im Zusammenwürfeln des Fremdartigsten gefällt, sondern aus der Grundidee selbst hervorgegangenen Fortspinnen des vor die Sinne zu stellenden Empfindungspunktes, von welchem aus sich der Zirkel vermittels geordneter Radienreihen abrundet. Das geübt Kunstgerechte, ohne welches auch die glücklich begabte Dichternatur die Idee seiner Gefühlentflammung nicht im hellen Lichte des Tages, sondern nur im dämmernden Schattentanze in die Erscheinung setzen kann, zeigt sich zuerst in einem sicher verbundenen Unterbau harmonischer Verwebungen, die zwar als in gesetzlicher Folge das Ueberraschende, wenn auch nicht aufheben, doch beschränken, dafür jene Ordnung und Reinlichkeit sichern, die wohlthuender wirkt, als Manche glauben mögen. Noch mehr und der höheren Sache nach weit einflussreicher zeigt sich dies in jener imitatorisch thematischen Durchbildung des Ganzen, welche zu allen Zeiten, in denen die Tonkunst etwas Tüchtiges leistete, in Ehren gehalten und von den namhaftesten Meistern am Entschiedensten gepflegt wurde; dies scheint uns nun ein vorzüglicher Hauptpunkt, worin sich die Arbeit dieser Sinfonie am Augenscheinlichsten gleich für den ersten Anblick oder bei dem ersten Anhören auszeichnet. Was nun die Instrumentazion anlangt, die bei allen Orchesterwerken, wie die Farbenmischung beim Maler, eine so grosse Rolle spielt, so muss man ihr nachrühmen, dass sie meisterhaft ist, nicht nur im Vertheilen von Licht und Schatten und im geschickten Wechselgebrauch der verschiedenen Tinten, sondern auch in dem, was den einzelnen Instrumenten zur Ausführung übergeben worden ist. Alles dies ist für sämmtliche Blasinstrumente wie für das Streichquartett so naturgemäss gesetzt, dass kein einziger geübter Musiker sich auf seinem Instrumente etwas zugemuthet sehen wird, was er nur mit Zwang und Noth ausführbar finden wird. Dies ist aber ein Punkt, der eben so gut das Gedeihen solcher Werke fördert, als er der Geübtheit und Erfahrenheit des Tonsetzers Ehre macht. Das Besonnene endlich, was sich überall neben dem Gehalte des Gefühls, das die Grundbildung gibt, kund thut, zeigt sich vorzüglich in der rechten Stellung der Effektmassen im Allgemeinen und in der besonderen Rücksicht auf die Vorliebe der Zeit, so weit sie sich mit dem nothwendigen Festhalten des karakteristischen Inhaltes der Wahl nur vertragen will.

Und nun zu dem Einzelnen, was als Zeugniss des Gesagten angesehen werden mag.
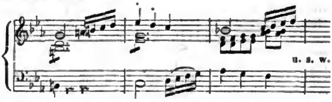
Die Einleitung wird gleich Vieles auf einmal zur Andeutung bringen:
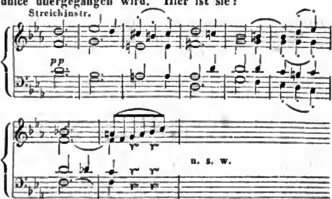


Das Orchester besteht aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern in Es und zwei Basshörnern in B, zwei Trompeten, drei Pauken in Es, B und F, drei Posaunen und den Streichinstrumenten. — So wird nun Alles noch acht Takte lang, bald vereinfacht, nur mit der Figur des ersten Taktes, endlich des zweiten, anziehend in's Allegro nach Esdur geführt zu dem einfachen Satze der Streichinstrumente:



Dann wiederholt und verstärkt mit einigen Bläsern, aber auch gleich vom vierten Takte an einfach zwar, doch sehr anziehend verändert und trefflich weiter geführt, stets am thematischen Hauptgedanken gehalten in den klarsten und wirksamsten Verschlingungen mit dem ganzen Orchester. Bald tritt folgender aus dem ersten hervorgegangener und kontrapunktisch trefflich bearbeiteter Gedanke hinzu:



Das wird nun reich durchgeführt und durch eingestreute Nebenfiguren aus dem Früheren verschönt, in sehr gemässigter Länge, worauf nach überaus angemessenem Decresc. in eine neue Mittelmelodie in der Dominante dolce übergegangen wird. Hier ist sie:



Dieser wird dann wieder meisterlich bearbeitet und dabei so frisch und durchsichtig bei aller Kunstverschlingung gehalten und mit nahe liegenden Motiven zusammengebracht, dass die schöne Fügung gewiss jedem Künstler lebhafte Freude macht und dabei jedem Hörer lebhaft anziehend und angenehm bleibt, ein Vorzug von Gewicht. Auch die Effektschläge des ganzen Orchesters gegen den Schluss des ersten Theiles und bis zum Ende desselben ausser einem Einleitungstakte sind herrlich. Nicht minder schön ist der ganze zweite Theil, anfangs in seinem reich modulatorischen und imitatorischen Gehalte, dann in seinen Verstärkungen, Verkürzungen und eingeschobenen neuen Rhythmen belebender Art, desgleichen und vorzüglich in den tüchtigen Zusammenstellungen mehrerer frühern Hauptthemen. Ordnung und schöne Mannichfaltigkeit sind gleich gross, so dass ich mir gar nicht vorstellen kann, dass ein solcher, gut vorgetragener Satz vor irgend einem unbefangenen Publikum nicht durchaus gefallen müsste.

Das Andante, ²⁄₄, Tempo di Marcia, in Cdur, ist gleichfalls schön, sehr melodisch, trefflich gearbeitet und glänzend instrumentirt, und dennoch, so wenig wir selbst nach der Ansicht davon missen möchten, für den jetzigen Geschmack Mancher vielleicht etwas zu lang. Ein sentimentalerer Satz möchte überhaupt wohl zeitgemässer sein.

Um so köstlicher wird man das Scherzo, Presto, Es dur, finden, und es ist reizend in jeder Hinsicht. Wir enthalten uns nur ungern, die natürlichen und wirksamen Melodieen, die drei Hauptmotive, die wahrhaft stattliche Verschlingung derselben, die überraschenden und doch stets gesunden und daher kräftigen Modulazionen in Notenbeispielen mitzutheilen. Besonders effektvoll unter dem Effektvollen tritt im zweiten Theile die Modulazion in D dur hervor. Eben so ist das Trio, 6/4, in Melodie, Arbeit und Instrumentazion. — Nicht minder das All. vivace (𝅗𝅥 = 112), 4/4, Es dur, mit seinem Massenanfang, der einzige Satz, der gleich von vorn herein in voller Stärke auftritt, dem Inhalte des Ganzen völlig angemessen. Auch dieser Satz, mit gleicher Lust erfunden, mit gleicher Liebe und Tüchtigkeit behandelt, kann nicht anders als überaus wirksam durchgreifen. Und so haben wir denn an diesem Werke eine schöne und meisterliche Sinfonie mehr, zu welcher wir uns und dem Verfasser Glück wünschen.

Jubel-Ouverture von *K. M. v. Weber*. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Partitur: Pr. 1¾ Thlr. Auflegestimmen: 3 Thlr.

Was diese Ouverture sagt und sagen will, weiss alle Welt. Welches Feuer und Leben in ihr jubelt, hat sich tausendfach an dem entzückten Publikum erprobt. Bei jeder neuen Aufführung, so oft sie auch fast an allen Orten, die ein Orchester zu besitzen gross genug sind, gegeben wurde, berauscht sie Alle ohne Unterschied von Neuem, wie sie es immer that, und ist sich selbst ein Zeugniss, dass sie bleiben und in Wirksamkeit bestehen wird, wenn gar manches namhaft Zeitgemässe um sie und nach ihr schon längst zu Grabe gegangen ist. Hier braucht es keiner weiteren Worte, nicht einmal für den Kunstjünger, dass er sich die Partitur anschaffe, um daraus zu sehen, was rhythmisiren und prachtvoll instrumentiren heisst. Er weiss es selbst, wie wichtig ihm die Gabe ist.

Wir setzen daher nichts weiter hinzu, als dass diese Ouverture auch für das Pianoforte zu zwei Händen für 5/12 Thlr., und zu vier Händen für ⅔ Thlr. in derselben Verlagshandlung zu haben ist.

Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester von *N. W. Gade*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Stimmenausgabe. Preis 2½ Thlr.

Immer noch haben wir eine Vorliebe für Ossian. Echt oder unecht, das hat den Gesängen des alten Barden und des neuen Zusammenstellers seiner Gesänge keinen zu bedeutenden Schaden gethan. Unverbleichbar leuchten die Erinnerungen der Jugend in das spätere Leben hinein. Wie gern würden wir daher ein neues Orchesterwerk, das sich einen für uns so anziehenden Vorwurf wählte, durchsehen und unsere Meinung darüber aussprechen, wenn es ohne Partitur, ja sogar ohne Klavierauszug, nur möglich wäre. Indessen wird wohl der Name des alten Barden Vielen lieb sein. Wenn sie nun noch dazu bedenken, dass es im Grunde jedes sorgsamen Musikdirektors Pflicht ist, sich und die Seinen mit den neuen Erzeugnissen auch junger oder noch wenig bekannter Komponisten bekannt zu machen, um zu erfahren, ob sie damit ihren Hörern einen neuen Genuss bereiten können, so werden sie ja wohl eine Ouverture, die eine solche Erinnerung weckt, besonders gern versuchen. Endlich hat Jeder in diesem Falle Gewährleistung genug. Der Musikverein in Kopenhagen hatte nämlich für die Komposizion einer Ouverture für volles Orchester einen Preis von 25 Spezies-Dukaten ausgesetzt und die Herren Kapellmeister Dr. *Friedr. Schneider* in Dessau und *Louis Spohr* in Kassel zu Schiedsrichtern der zehn eingereichten Werke erwählt. Beide haben einstimmig und Jeder für sich oben genannter Ouverture, die das Motto führte: „Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heisst Poesie" —, den Preis zuerkannt, der dem Verfasser geworden ist. Der förderliche Musikverein in Kopenhagen veranstaltete den Druck und die Herausgabe derselben im September dieses Jahres. Man hat also doppelte Ursache, sich das Werk kommen zu lassen, um seinen Werth durch eigenes Hören näher kennen zu lernen. Bemerken wollen wir nur noch, dass eine Harfe dabei thätig ist, nicht in melodischen Figuren, sondern einzig und allein in vollen gerissenen Akkorden, die nur vier Male, stets einen Takt lang, in ausgeschriebenen Harpeggirungen erklingen.

Concertino pour Clarinette et Basson avec accomp. de l'Orchestre composé par *F. Müller*. Oeuv. 51. Rudolstadt, chez G. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr.

Karinette und Fagott im Vereine haben so selten Bravourkomposizionen erhalten, dass wir uns nicht entsinnen, eine einzige der Art angezeigt zu haben, so gut sie sich auch zusammen ausnehmen. Es ist also schon der Seltenheit wegen vorauszusetzen, dass Virtuosen auf den genannten Blasinstrumenten um ihrer selbst willen auf das Werk aufmerksam sein werden. Der Komponist des Werkes ist der Verfasser oben geschilderter Sinfonie, ein Mann, dessen Name durch seine gekannten Leistungen schon ein gutes Vorurtheil erweckt. Dazu haben wir die Partitur vor uns.

Der erste Satz, All. moderato, 4/4, B dur, ist sehr freundlich und klar, die Solostimmen, bald mit einander schön verbunden, bald im Wechsel sich zeigend, nehmen das Orchester nicht blos als oberflächliche Begleitungsmasse, sondern als wesentlich zum Ganzen gehörend, doch so, dass demselben nicht zu viel Vorherrschendes zugetheilt wird, was jedenfalls wider den Karakter eines Concertino laufen würde. Das Gefällige und allgemein Eingängliche behält stets die Oberhand, ohne dass dadurch die Arbeit zu leer und nichtig würde. Beide Solobläser, die im Melodischen und Bravourmässigen gleich gut bedacht sind, werden sogleich sich überzeugen, dass sie es mit einem genauen Kenner ihrer Instrumente zu thun haben, der sie in ein gutes Licht vor dem Publikum zu setzen weiss, ohne ihnen eigentlich Schwieriges, durchaus aber gar nichts, was der Natur

beider Instrumente nicht vollkommen angemessen wäre, zuzumuthen. Der zweite Satz, Andante, 6/8, D moll und dann D dur, in derselben freundlichen Weise, wie ein geschmücktes Siciliano, kurz gehalten und mit dem ersten so wie mit dem letzten Satze, Alla Polacca, B dur, in einem Gusse verbunden, in Beachtung der gewöhnlichen Form eines Concertino; der Schlussatz natürlich am Glänzendsten. So wird denn das gefällige Werkchen Vielen und selbst mässig geübten Bravourbläsern von mannichfachem Nutzen sein.

Introduction et Variations sur un thème original pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianof. composées — par *Ferd. David*. Oeuv. 13. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pianoforte: 1 Thlr. 4 Ggr.

Nach einem Einleitungs-All. con fuoco, 4/4, D moll, das die Bravour des Soloinstruments mit dem Orchester eng verbindet, tritt ein einfaches, für Variazionen wohl geeignetes Thema, Andantino, 3/4, D dur, schlicht begleitet, auf, dem Instrumente gleich in der Anlage der Melodie sehr zusagend. Darauf werden vier Variazionen in gesteigerten Verhältnissen gebaut, die dem Vortragenden erwünschte Gelegenheit geben, sich vortheilhaft zu zeigen. Die dritte Variazion aus H moll leitet durch eine Verzierungskadenz auf der Dominante von A dur in die glänzende Schlussvariazion, die noch durch Coda 4/4 gewinnt. Die Pianofortebegleitung ist für Einübung und für häuslichen Gebrauch gleich nützlich. Die Variazionen haben in Leipzig lebhaft angesprochen.

Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters komponirt — von *H. Ferd. Kufferath*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis mit Orchester: 2 Thlr. 20 Ngr.; für Piano allein: 22½ Ngr.

Das erste gedruckte Werk dieses talentvollen jungen Mannes, der sich auch damit als Klavierspieler in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte öffentlich und mit Beifall hören liess, lässt sich im Andante, 3/4, Des dur und bald Cis moll, ernst und ohne auffallende Bravour vernehmen, geht dann vermittels des Orchesters in Allegro, 6/8, Cis moll, dunkel gehalten durch harmonische Wendungen, bis zum Solo con fuoco, das in nicht langen Abschnitten mit dem Tutti wechselt, eben so zuweilen und auf kurze Zeit mit Cis dur. Die ganze Anlage und Haltung sowohl der vorherrschenden Musik als der Art der Bravouren richtet sich geschickt nach dem Vorbilde des Herrn Kapellmeisters Mendelssohn-Bartholdy, dem auch dieser Erstlingssatz gewidmet worden ist. Mit Vergnügen machen wir die Pianisten auf den neuen Tonsetzer aufmerksam und empfehlen ihnen das nicht zu lang ausgesponnene und daher auch nicht übermässig anstrengende Werk, das sich jedoch mit Orchester besser, als für das Pianoforte allein ausnehmen wird, was übrigens in der Ordnung ist.

Joseph Haydn

Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 und 22. Berlin, chez Trautwein et Comp. Preis jeder Nummer: ½ Thlr.

So oft wir von dieser neuen Partiturausgabe der Haydn'schen Quartette gesprochen haben, und wir haben es nie versäumt, so oft davon zu reden, als uns nur dazu Gelegenheit gegeben worden ist, selbst in den Uebersichten der neu herausgekommenen Musikalien sind die hinzugekommenen neuen Lieferungen stets namhaft gemacht worden, — haben wir auch unsere Freude über den raschen und zugleich äusserst sorgsamen Fortgang dieser in der That sehr schönen und einflussreichen Sammlung laut werden lassen. Wie wäre es auch anders möglich? Gibt es doch für das Studium des echten Quartettstyles, der so überaus wichtig ist, für den Kunstjünger schlechthin keine bessere Hilfe, als sie durch die unübertrefflichen Quartetten unsers liebenswürdigen Haydn geboten wird. Wir haben auch jetzt nichts Angelegentlicheres zu thun, als allen angehenden Komponisten das Studium dieser in jeder Hinsicht so vortrefflichen Partituren an's Herz zu legen und sie zur Anschaffung derselben aufzumuntern. Man muss sie besitzen, wenn man recht vertraut mit ihnen werden soll, damit wir zu jeder Stunde, wo wir irgend ein Verlangen darnach haben oder wo wir uns belehren wollen, sie zur Hand nehmen und bald das eine bald das andere recht genau und wiederholt durchfühlen und durchdenken können. Man frage jeden Meister, was er davon hält: Alle ohne Ausnahme werden zweifellos dasselbe sagen, und Jeder, dessen äussere Glücksumstände nicht zu beschränkt sind, wird die Ausgabe, mindestens doch zuverlässig einen Theil derselben, besitzen, damit er sich daran in guter Stunde erquicke. Mögen sie recht reichen Segen bringen, die übermässig überhand genommene Schwulst unnützen, ja schädlichen Klingklanges verbannen und ungeschminkte Empfindung zurückführen helfen!

Die Schönheit und Einrichtung der Ausgabe ist nun hinlänglich bekannt. Wir haben nur lebhaft zu wünschen, dass die Verbreitung dieser herrlichen Sammlung immer grösser und hilfreicher für die Kunst werde.

Katholische Liturgie.

1) *Officium Defunctorum.* Genau verfasst nach dem römischen Directorium von *F. J. Velsecker.* Ein Handbuch für Geistliche, Cantoren und Schullehrer. Passau, 1841, bei dem Verfasser und in der Pustet-schen Buchhandlung.

2) *Ad Matutinum in Nativitate Domini. Editio nova, chorali cantu romano aucta* per *F. J. Velsecker.* Passaviae 1841. Ebendaselbst. Preis 8 Ggr.

Beide Werkchen, zunächst für katholische Geistliche und Kantoren, geben die ganze römische Liturgie in solchen Missalnoten auf vier rothen Linien, wie wir sie vor Kurzem in der „Lehre vom römischen Choralgesange" S. 739 beschrieben haben, und bringen den

ganzen lateinischen Text, der bei den genannten Feierlichkeiten zwischen den Gesängen gelesen wird. Im Todtenamt steht gegen das Ende noch ein einziges teutsches Gebet. Wir haben daher, nach genauer Anzeige der Lehre vom römischen Choralgesange, nichts Neues darüber zu berichten. Die erste Schrift verschiedener Todtenmessen füllt 93 gr. Oktavseiten und die andere 45. Hymnen, die nur einigermaassen von der Psalmodie abweichen, sind nicht dabei.

Dreistimmige Choräle für evangelische Schulen.

Sammlung von hundert der gebräuchlichsten Choräle für drei Stimmen (Soprane und Alt, oder Tenore und Bass) zum Gebrauch in Schulen und bei Singchören, herausgegeben von *Joh. Schneider*, k. sächs. Hoforganisten. Meissen, bei C. E. Klinkicht und Sohn. 1841.

Sie sind eigentlich für zwei Soprane und einen Alt gesetzt, also für Volksschulen, und dazu sind sie vortrefflich, dass man wünschen muss, sie möchten überall eingeführt werden. Allerdings können sie auch sehr zweckmässig in den höheren Klassen der Gymnasien für Tenor, Bariton und Bass dienen; aber für Männergesangvereine nur dann, wenn sie für vierstimmige Sätze entweder äusserlich oder innerlich nicht stark genug sind. Für die letzten sind sie im Grunde auch nicht geschrieben. Benutze man sie daher zuvörderst für Schulen, denen sie nicht sorgfältig genug empfohlen werden können.

Dass der Satz ist, wie er sein soll, braucht bei Joh. Schneider kaum der Erwähnung. Die Transposizion mehrerer Choräle wurde durch den Umfang der Stimmen geboten und in den Melodieen hat sich der Verfasser nach dem Hiller'schen und dem jetzigen Dresdner Choralbuche gerichtet. Der Druck ist deutlich.

Für Orgel.

Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele für angehende Orgelspieler bearbeitet von *J. G. Heinrich*. Zweite Auflage. Berlin, bei F. S. Lischke. Preis 1½ Thlr.

Wir haben diese nützliche Arbeit in den Heften der ersten Auflage als eine treffliche empfohlen; man vergleiche 1840 S. 417. Sie hat sich Bahn gebrochen und eine neue Zusammenausgabe aller Hefte erlebt. Diese Auszeichnung hat sie verdient, und wir haben nichts weiter zu thun, als angehende Orgelspieler, die sie noch nicht besitzen, auf sie aufmerksam zu machen um ihres eigenen Vortheils willen. Das ganze Werk zählt 74 gut und deutlich gedruckte Seiten. Der Verfasser ist jetzt Organist an der Hauptkirche zu Sorau.

Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkomposizionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für Orgel und Pianoforte — von *Fr. Kühmstedt*. Op. 4. Lief. 4. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 48 Kr.

Auch bei diesem durchaus tüchtigen Werke des wackern Musikdirektors in Eisenach haben wir nur auf unsere früheren Beurtheilungen, namentlich 1840 S. 235 und 902, zu verweisen. Das Werk hält sich so gediegen und kernhaft, dass es eine wahre Freude für uns ist. Alle Meister und die es zu werden wünschen, werden dem trefflichen Verfasser mit uns dafür danken und seine herrlichen Gaben zum Gedeihen der Kunst weiter fördern helfen.

Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen von *A. V. Wilh. Volckmar*. Kassel, bei J. C. Krieger. Zweite Lieferung. Subskripzions-Preis 12 Ggr.

Die Einrichtung dieses provinziellen Choralbuches ist S. 811 d. Bl. besprochen worden. Die Choralmelodieen gehen ihren vierstimmigen Gang, so dass sie auch von Sopran, Alt, Tenor und Bass gesungen werden können; die beliebigen Verstärkungen der Harmonie durch die Orgel sind mit kleinen Punkten angezeigt und die Generalbassbezifferung ist unter die Bassnoten gesetzt. Die Vorspiele sind geschmackvoller als in der ersten Lieferung, was uns in dem Glauben bestärkt, als habe der Verfasser zuvörderst für die Geschmackrichtung seiner Provinz, d. h. nicht weniger Orgelspieler, denen das Buch vorzüglich dienen soll, gesorgt, doch so, dass er sie von Stufe zu Stufe höher zu führen gedenkt. Wenn der Mann diese Aufgabe löst, wird er sich nicht nur dadurch grosse Ehre machen, sondern auch viel Segen stiften. Es kommt aber dabei einzig und allein auf geschickte und glückliche Höherhaltung in den folgenden Lieferungen an, jedoch so, dass er sich nicht in's eigentlich Schwere, der Ausführung nach, verläuft, sondern nur in kirchlich karakteristischer Reinheit seelenvoller Andacht höher schwingt, ohne irgend einer Bildungsansicht, sondern allein dem innern Gefühl christlicher Erhebung und kindlicher Hingebung zu folgen u. s. w. Mit zehn Lieferungen soll das Ganze beschlossen sein.

Zwölf leichte Orgelpräludien zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, zunächst für die Organisten des Cantons Bern, componirt von *J. Mendel*, Organisten und Gesanglehrer in Bern. Op. 11. No. 2 der Orgelpräludien. Bern, Chur und Leipzig, bei J. F. J. Dalp.

Die Sätzchen sind in jeder Hinsicht leicht, können mit und ohne Pedal gespielt werden und erfüllen für solche, denen *Rink's* Orgelpräludien noch zu schwer sind, so dass sie Vorstudien dazu zu machen haben, gewiss ihre Bestimmung. Merkwürdig ist, dass auch hier, wie im kürzlich angezeigten Orgelwerke von *Höpner*, auf Tonverstärkung der Orgel durch gewisse Zeichen Rücksicht genommen wurde. :/: :/: bedeutet Verstärkung vermittels einer Stimme; *forte* das volle Werk.

Sechzig leichte Orgelstücke mit oder ohne Pedal vollständig zu spielen. Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, componirt von *J. G. Meister*, Organisten an der Hauptkirche zu Hildburghausen. Op. 14. Erfurt, bei Wilh. Körner. Pr. 1 Thlr.

Das Werkchen ist für Organisten, denen es an Zeit und Gelegenheit fehlt, grössere Orgelsätze einzuüben, sehr vortheilhaft; Alle, auch die Fughetten sind leicht, im gehörig gebundenen Style, ganz kurz und ansprechend. Für Korrektheit ist bestens gesorgt; nur drei ganz leicht zu errathende Versehen des Lithographen, die in weggelassenen Versetzungszeichen bestehen, sind als Druckfehler angezeigt worden. Die Noten sind sehr reinlich, aber zu kleinköpfig.

Uebungsschule für Organisten. In praktischen dem Gottesdienst zugleich angemessenen und für denselben brauchbaren drei-, vier- und mehrstimmigen Orgelkompositionen von allen Formen. Mit bisher ungedruckten Originalbeiträgen von Bergt, Engel, Hahn, Hesse, Köhler, Krebs, Löwe, Pachaly, Rinck, Roch, Stolze u. s. w. Methodisch vom Leichtern zum Schwerern und nach den gewöhnlich vorkommenden Tonarten geordnet und herausgegeben von *Carl Geissler*. 65s Werk. Leipzig, bei G. Schubert. Lief. 1, 2 u. 3. Pr. jeder Lief. 1/4 Thlr.

Das Werk erscheint in acht bis zehn Lieferungen, von denen die beiden ersten im deutlichen und guten Notendruck vor uns liegen. Der Titel ist so ausführlich und zweckdeutend als der Herr Herausgeber und die genannten Mitarbeiter, die öfter schon Aehnliches zusammen veröffentlichten, bekannt sind, dass wir kaum etwas mehr hinzuzufügen haben, als, dass auch diese Uebungen angehenden Organisten nützlich sein werden. Die ganze erste Lieferung und ein Theil der zweiten enthält Dreistimmiges in leichten Tonarten. Das Vierstimmige leitet sich sehr leicht ein und wird nur nach und nach etwas weiter geführt. Dann erst folgen eigentliche Orgeltrio's in weit harmonischer Stimmenführung für zwei Manuale und Pedal: als Hauptübung zu freiem Gebrauche des letzten, welche Uebungen mit Recht bis in die folgende Lieferung hineinreichen. Die Anlage ist erfahren und sachgemäss.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge ohne Begleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von *H. Dammas*. Op. 3. Partitur und Stimmen. Breslau, bei Carl Cranz. Pr. 20 Ggr.

No. 1. „Das Wandern ist des Müllers Lust“ u. s. w., ein allgemein gekanntes, oft komponirtes Lied, hat auch hier eine der geselligen Unterhaltung wohl zusagende Melodie erhalten, welche durch ihre Ziehungen auf „Wandern“ u. dergl. sich in's Scherzhafte, und durch harmonische Härten, jetzt ganz artige Kinder der Laune, in's Pikante treibt. Das Letzte gehört aber hier so sehr zum Wesen dieser Komposizion, dass sie ohne diese Verkettung ihre Eingänglichkeit verlieren würde. Das Ganze wird dadurch zu einem leicht sarkastischen Spiel, so dass jede Mäkelei am Einzelnen das Zeitgefällige der mit Fleiss ergriffenen Führung nur zerstören würde. Man sieht daraus, dass jede Manier, am rechten Orte verwendet, ihr Gutes thut und kein Gesetz ohne Ausnahme für alle mögliche Fälle stehen kann. No. 2. Auf der Landstrasse. „Was suchen doch die Menschen all,“ ein Liedchen gegen das Wandern, ganz einfach und so weich und kläglich sentimental, dass es den Meisten wohl ein leichtes Lächeln erregen wird bei aller Theilnahme für den gezwungenen Wanderer. Es ist also karaktergemäss und gut. No. 3. Höhn und Thäler. „Mein Mädchen wohnt im Niederland,“ auch schon öfter in Töne gebracht, fast in demselben Sinne, wie das vorige, nur etwas getroster und heiterer. No. 4. Der Prager Musikant an sein Liebchen trägt seine Liebe zum schwarzäugigen Mädchen, vor dem sich selbst Sankt Nepomuk bückt, so stark aufgetragen vor, dass die Meisten seinen Sang recht gern wiederholen werden. No. 5. Der Schiffer auf dem Festlande, ernst und seines Inhaltes wegen nicht für Alle anziehend genug, wenn gleich angemessen gesungen. No. 6. Heimkehr. „Vor der Thüre meiner Lieben häng ich auf den Wanderstab“ u. s. w. treuherzig und gemüthlich. Alles leicht ausführbar und gewiss willkommen für Viele.

Lieder für vierstimmigen Männerchor komponirt — von *Herrmann Küster*, genannt *Lehmann*. Op. 3. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 20 Sgr.

Das erste Lied ein guter Weinjubel, dessen lateinischer Rhythmus von Codrus Urceus in einen teutschen von A. W. Parisius umgewandelt, nicht übersetzt wurde; die Musik leicht, kräftig und lustig. Das zweite die bekannte Katzennatur von A. v. Chamisso, also wieder heiter, fast volksmässig und hübsch, an Zelter's Weisen leichter Art streifend. „Der Feuerreiter Sage“ von E. Möricke, ein seltsamer Sang, etwas unheimlich. Das vierte Lied bringt die tragische Geschichte Chamisso's vom Zopfe, der immer hinten hängt, ist gerade nicht verfehlt, aber doch zu oft und schon besser dagewesen. Doch ist die Sammlung zu empfehlen, vorzüglich der beiden ersten Lieder wegen. Partitur und Stimmen sind auch hier gedruckt worden, was überall zweckmässig ist.

Sängers Gruss. Zum zweiten Gesangfeste der Liedertafeln der Unterelbe zu Horneburg und Hadendorf am 24. August 1841, gedichtet vom Pastor *Jul. Lunecke* und in Musik gesetzt von *Carl Lauterbach*, Musiklehrer in Stade. Gedruckt in Stade.

Wenn auch in unsern Blättern nicht wenige Musik- und Gesangfeste angezeigt werden, so ist es doch immer nur der kleinste Theil der in Teutschland froh gefeierten. In vielen Gegenden unseres Vaterlandes ist fast kein Dorf, dass nicht irgend einen Musikverein hätte,

der nicht mit andern der Umgegend sich in Verbindung setzen sollte, woraus denn oft jährliche Zusammenkünfte hervorgehen, die gemüthlich und ohne die geringste Lust, damit Aufsehen machen zu wollen, sich gegenseitig das Leben verschönen. Bei aller Aufmerksamkeit auf das Wachsen und Gedeihen der Tonkunst unter den Teutschen erfährt man oft nur zufällig, dass auch in wenig genannten Orten tüchtige Musikkränze sich gewunden haben. Einen neuen Beweis davon liefert gegenwärtiger Druck. Ueberall in Teutschland Sänger, überall Komponisten, die jedoch ihre Kunst zur Erquickung des Lebens und nicht zum Geldgewinne gebrauchen. Das ist der Unterschied zwischen Teutschland und Italien, dass man bei uns kein Gebrause davon macht; man singt, weil es gefällt, was doch nicht übel ist. Wir grüssen daher auch die Liedervereine aus dem Alten Lande, Buxtehude, Harsefeld, Horneburg und Stade, danken ihnen für die Mittheilung ihres gemüthlichen Sängergrusses und wünschen ihnen noch viele erquickende Feste erhebender Gesangeslust.

Zwölf vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit und ohne Begleitung (des Pianof.) componirt — von *C. A. Mangold*, Direktor des Musikvereins in Darmstadt. Op. 22. Heft 1. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. des Klavierauszugs und der Stimmen: 1 Fl. 48 Kr.; der Stimmen: 36 Kr.

Da die Begleitung nur füllt und eben so gut wegbleiben kann, es wäre denn, dass sie weniger geübten Sängern das Treffen erleichtern sollte, setzen wir diese Sammlung gleich mit hierher. Das erste Heft liefert drei Gesänge, alle durchkomponirt und nur der dritte etwas liedermässiger. Nr. 1. „Schön ist das Fest des Lenzes“, von Friedr. Rückert, eine frische Aufmunterung zum Lebensgenuss, leicht und gefällig, wenn nur eine einzige Ausweichung gehörig sicher erfasst wird. Der zweite Gesang: „Sonne rief der Rose“, von Dingelstedt, ist gewiss effektvoll und wird Vielen sehr angenehm erklingen, wenn es auch für uns etwas gespielt ist. Der Dichterfrühling, von Rückert, singt zwar die beiden ersten Strophen nach einer Melodie, aber so gesangmässig erweitert, dass auch sie über das eigentliche Lied hinausgehen, und der Allegro-Schluss ist noch mehr erweitert. Alles so ansprechend, als es geselligen Zirkeln lieb ist. Man versuche sich daher die Sammlung.

Melodien zu den Grubenklängen, eine Liedersammlung für Bergleute, bergmännische Sängerchöre und Freunde des bergmännischen Gesanges; zwei-, drei- und vierstimmig für den Männerchor, herausgegeben von der Gewerkschaft der Zeche *Wiesche*. Mühlheim an der Ruhr, 1841, bei F. H. Nieten.

Eine sehr reiche, vielgestaltige, meist nicht schwer vorzutragende, aus Volksweisen, Choralmelodieen und allerlei guten Komponisten zusammengestellte Sammlung, deutlich in Partitur gedruckt und auf 156 Quartseiten 166 Lieder und Gesänge enthaltend, worunter als letzte Zugabe auch „der teutsche Rhein“ sich befindet nach den Melodien von F. W. Arnold und A. Neithardt. Da von dem Liedertexte immer nur die erste Strophe unterlegt steht, muss noch ein besonderes Textbuch dazu gehören, das wir jedoch nicht sahen. Allen Bergleuten und ihren Freunden ist die Sammlung bestens zu empfehlen.

Gesänge der Stettiner Liedertafel für vier Männerstimmen, gedichtet von *J. G. Kugler*, in Musik gesetzt von *Haak*, *Löwe* und *Oelschläger*. Partitur und Stimmen. Berlin, bei T. Trautwein. Preis des ersten Heftes: 5/6 Thlr.; des zweiten: 1 Thlr.

Das erste Heft hat 4 Lieder: Stiftungslied; konstitutionelles Trinklied; Hubertuslied, und die Schnepfensonntage. Das zweite gleichfalls: das Lied vom Pokal; der Spaziergänger und der Jäger; Ottolied, und Champagnerlied. Die Gedichte sind gut, wenn auch manche nach Vorbildern und zu lebhaft daran erinnernd, wie die Schnepfensonntage; dafür sind andere sehr gut, wie das Stiftungslied und sein Nachfolger, endlich auch das Ottolied. Die meisten Komposizionen sind von *Oelschläger*, von dem wir schon Treffliches kennen. Die 3 letzten des ersten Heftes und die beiden ersten des zweiten sind von ihm, alle so wohlklingend und nett, dass sie als Tafellieder sehr gern gesungen und gehört werden, ob ihnen auch die feine Originalität, die wir in andern seiner Gesänge so reizend aufklingen hörten, nicht eigen zu sein scheint. Das Stiftungs- und Ottolied sind von Löwe gesetzt; die erste Melodie würde ganz bekannt sein, wären die beiden ziehenden Verlängerungen nicht, die nicht nothwendig sind, und darum höchstens als ein Schmuck erscheinen, der dem Ganzen nicht viel hilft; das zweite, in Zelters Weise, ist besser, aber der Schluss der beiden Bässe zu verbraucht. Das Champagnerlied von Haak, Allegretto, 3/4, alla Polacca, den ersten Solotenor mit 3 Sumsum-Stimmen begleitend, macht eben nur auf muntere Unterhaltung Anspruch, und diese bringt es. So werden denn beide Hefte viele Liedertafeln erfreuen.

Husarenart. Lied von Hoffmann v. Fallersleben, componirt von *Wilh. Wieprecht*. Op. 24. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1/3 Thlr.

Ein tüchtiges Husarenlied, das der Komponist nur zu viel durch Textwiederholungen gedehnt hat. Es ist auch mit Pianoforte und mit Trompetentusch zu haben, die werden schon helfen. Herr Wieprecht verstehl die Trompeten.

Nachrichten.

Prag. Das Kinderfreund'sche Institut gab am 29. Oktober ein Konzert zum Besten der Abgebrannten im Saale zum Plateis. Eine Original-Ouverture von Spohr

wurde beifällig aufgenommen. Ein Duo für Pianoforte und Flöte wurde von den Zöglingen *Brunn* und *Colmschlag* gut ausgeführt; auch das Pianofortespiel des Fräul. *Wastel* war lobenswerth und machte ihrem Lehrer Herrn *Schreiber* Ehre. Variazionen auf dem Violoncell von *Merk* trug Herr Prof. *Träg* rühmlich vor. Auch in einem Duo von *Ghys* entwickelte derselbe bedeutende Fertigkeit; über das Pianofortespiel des Herrn Direktors schweigt die Kritik des guten Zweckes halber. Die eigenen Variazionen des Herrn Prof. *Bauer* auf der Oboe wurden beifällig aufgenommen, doch dürfte seinem Ton etwas mehr Weichheit zu empfehlen sein. Herr Prof. *Happ* eröffnete die zweite Abtheilung mit einem Konzert eigener Komposizion. Der Tonsatz gehört zu den gediegenen, so dass er sich eben sowohl als theoretisch gebildeten Künstler bewährte, wie wir ihn früher schon als praktisch bewährten Virtuosen kennen lernten. Der ausgezeichnete Ton, die ruhige Bogenführung und die reine Intonazion bei den grössten Schwierigkeiten in den höchsten Lagen und im Mehrstimmigen brachten dem tüchtigen Violinvirtuosen die lebhafteste Theilnahme. Um so mehr müssen wir den Abgang des Herrn Happ vom Institute bedauern und begreifen nicht, warum die Direkzion einen so ausgezeichneten Künstler und Lehrer, der nicht leicht zu ersetzen sein dürfte, nicht zu fesseln weiss, besonders auch noch, da sich Herr Happ durch anspruchlose Bescheidenheit allgemeine Achtung erwarb, so dass dessen Abgang Herrn Kinderfreund keineswegs zum Lobe gereicht. Herr Prof. *Küttel* blies noch Variazionen von *Fürstenau* mit vieler Fertigkeit und Zartheit im Vortrage des Adagio. Das Publikum war allgemein befriedigt, da die Ausführung im Ganzen sehr gelungen zu nennen war.

Lemberg. Am 8. Oktober hielt unser galizischer Musikverein sein drittes diesjähriges Konzert, welches mit der dritten Ouverture (aus Es dur) des Herrn *Selmar Bagge*, einer sehr anmuthigen und ansprechenden Komposizion, beifällig eröffnet wurde. Obgleich dieser junge, talentvolle Mann erst seit dem Oktober des vorigen Jahres vom Prager Konservatorium der Musik, dessen Zögling er war, als erster Violoncellist in das Orchester unsers städtischen Vereins versetzt wurde, haben wir ihm dennoch schon manchen Genuss zu verdanken. Auch diesmal erfreute er uns noch mit einem von ihm selbst äusserst geschmackvoll komponirten Concertino für das Violoncell, in dessen Ausführung wir abermals nicht blos seine seltene Virtuosität, sondern auch seine Gediegenheit als Komponist zu bewundern hatten. Fielen auch die Partieen des Gesanges weniger ansprechend aus, so lag dies doch nur in der noch zu grossen Jugend der Sopranistin und in der Befangenheit des Bassisten, dessen schöne und umfangreiche Stimme für die Zukunft das Trefflichste verspricht. Uebrigens gehört der Musikverein zu den wesentlichen Kunstbildungmitteln unserer Stadt, der wir nur zu wünschen haben, dass sie Künstler, wie Herrn Bagge, nicht für zu kurze Zeit zu fesseln wisse.

— *Magdeburg*. Die Gebrüder *Adolph* und *Julius Stahlknecht*, k. Kammermusiker in Berlin, jetzt auf einer grösseren Kunstreise begriffen, haben auch uns in vier auf einander folgenden Abonnement-Konzerten mit ihrem trefflichen Violin- und Violoncellspiel und mit ihren eigens für ihre Instrumente und ihre Bravour gesetzten Duo's so lebhaft erfreut, dass sie noch ein eigenes Konzert zu geben veranlasst wurden, was auch reichlich besucht war. In ihren eignen Duetten, die so vollstimmig gesetzt sind, dass man oft ein kleines Orchester oder doch ein tüchtiges Quartett zu hören glaubt, erregte vor Allem das Duo: „die Walpurgisnacht", ein zeitgemässes Tongemälde, das kurz vor der Geisterstunde beginnt, so grosses Wohlgefallen, dass sie es auf vielfältiges Verlangen öfter wiederholt vortrugen. Das imposante Stück zerfällt nach dem Programm in folgende Darstellungen: Der Abend; Hirtenlied; Mitternacht; Hexentanz; Ein Uhr; der Morgen. — Auch ihre übrigen Duetten werden durch das ausgezeichnete Zusammenspiel der Brüder, das ihnen überall Beifall und Freunde gewinnen wird, von Bedeutung. Sie reisen über Leipzig, Dresden, Prag, Wien u. s. w.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Görz. Die Boldrini, die Marziali, Montresor, Gascetti und Torre machten sich viele Ehre in Donizetti's Roberto d'Evreux, Marino Faliero und in Bellini's Puritani.

Triest. Das Amphitheater Mauroner zeigte sich auch diesen Sommer nicht arm an Opern und Sängern: Beatrice di Tenda, Norma, Sonnambula vom Schwane Catania's, wie die Italiener ihren Bellini nennen; Lucia di Lammermoor, Marino Faliero, Belisario, Elisir d'amore, von einem gewissen Maestro Donizetti; die Vestale von Mercadante — waren die von den Damen de Giulj, Venier, Rossetti (später auch Thévenard), den Tenoren Pancani, Zinghi, den Bassisten Rebussini, Pertile und Schiavuzi (später den ganz neuen Bassisten Vincenzo Ricci, der zu Hoffnungen berechtigt) gegebenen Opern, welche, die Vestalin abgerechnet, mehr oder weniger stark applaudirt wurden.

Die *De Giulj* wurde nach öffentlichen Blättern vom Impresario Gagliani auf ein Jahr, vom nächsten Frühjahre angefangen, für 30,000 österr. Lire (10,000 Augsb. Gulden) engagirt.

Pirano. Diese blühende Seestadt in Istrien vertauschte die Komödie mit der Opera seria Lucia di Lammermoor, in welcher die Thévenard nebst den Herren Cosma und Torri Lorbeer sammelten.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. (Teatro Carolino). Noch bevor der Frühling endigte, begann hier die Sommerstagione mit folgender magern Gesellschaft: Die Prime Donne Carolina Lusignani, Carlotta Tomaselli Andragna, Mariana Ceccherini; Tenore Gaspare Andragna, Rinaldo Cozzi,

Tancredi Remorini; der Buffo Napolitano Francesco Avalloni; der Basso comico Pasquale Savoja, sammt den Bassisten Giuseppe Remorini und Giovanni Ambrosini. Da von den bis jetzt gegebenen drei ältern Opere buffe: il Pazzo per amore, ossia l'amico di Pulcinella in Padova; l'Ajo nell' imbarazzo, und i due Caporali nichts zu sagen ist, als dass etwa die Lusignani in ihnen am Meisten applaudirt wurde, so wird hier nebenher Folgendes bemerkt: 1) Gewöhnlich lässt sich unter den jährlich von der benachbarten Halbinsel hier erscheinenden Sängerzugvögeln einer, mitunter auch zwei erblicken, die nicht zu den gemeinen gehören, die also unser Theater sozusagen magnifiziren, sei es auch nur auf der zweiten, oder Höherstufe; besagte Gesellschaft hat nichts Ansehnliches aufzuweisen. 2) Unter ihr müssen die Letztern immer als Secondi, die Mittlern als Comprimari betrachtet werden; da nun selbst die Primi zu den Unteren der Künstler zweiten Ranges gehören, so kann man von der Güte des Ganzen einen klaren Begriff haben. Bei alledem steht sie mancher in Deutschland mit Beifall jetzt singenden italienischen Gesellschaft nicht nach; nur sind in Italien die Prätenzionen natürlicherweise weit stärker. 3) Da in der neuern Zeit, aus einem gewissen Egard, auf mehreren Cartelloni Italiens Primi- und Secondsänger nicht mehr spezifizirt, und blos dem in der Profession erworbenen höhern oder niedern Rang gemäss gerechnet werden, so sind auch diesfalls, wie oben bemerkt, ihre Klassen darnach zu beurtheilen.

Für den Herbst und Karneval 1842 wurden zu Mailand engagirt: Die Prima Donna assoluta Benedetta Colleoni-Corti, Prima Donna Annetta Gambardella; Primo Tenore assoluto Fortunato Borioni, Primo Tenore Annibale Brambilla; Primo Basso cantante assoluto (für den Herbst) Luciano Fornasari, (für den Karneval bis Ende der Faste) Pietro Balzer; Primo Contralto e Primo Musico assoluto Angiolina Grandolfi-Balzer.

Neapel (königliche Theater S. Carlo und Fondo). Wiederholte ältere Opern: Bellini's Beatrice, Mercadante's Giuramento und Vestale; Rossini's Tancredi und Otello, sammt den Opere buffe Ventaglio, Ciarlatani, Casa disabitata, Scaramuccia und — wie gewöhnlich, mit abwechselnden Akten verschiedener Opern. Die unter Mercadante's Leitung auf's Neue in die Szene gesetzte Vestale (mit der Rainieri, Colomberti, Fraschini und Colini) fand in der ersten Vorstellung grossen, in der zweiten kleinen, und in den folgenden fast gar keinen Beifall, woran die Sänger die wenigste Schuld hatten. Die Rainieri, welche, wie bereits gemeldet, hier nicht besonders anzog, hat in der Folge, vornemlich im Otello, durch ihr schönes Künstlertalent mehr Theilnahme erregt. Die in der Profession vorwärts geschrittene Hallez erwarb sich nebst Basadonna im Elisir den meisten Beifall; ihnen zur Seite sangen Salvetti und Gianni. Die Parisina mit der Hallez, Fraschini, Colini und Arati fand eine laue Aufnahme. Ausser der Unger, welche mit ihrer trefflichen Dramatik diese Titelrolle geltend zu machen verstand, gelingt letztere den meisten Prime Donne nicht. Tancredi wurde mit Auslassungen, Verstümmelungen und eingelegten Stücken von Donizetti, Nicolini u. A. ganz unkenntlich gegeben. In der Casa disabitata wurde die Colomberti von Freunden ungemein stark applaudirt. Am 11. August war neu auf dem Teatro Fondo: Ulrico d'Oxford, ossia gli allegri Compagni, worin die Hallez, Colini und Salvetti, nebst dem neuen Maestro Pietro Torrigiani, weil drei bis vier Stücke modern leidlich waren, stark beklatscht und hervorgerufen worden sind. Der einzige Tenor Fraschini erhielt manchmal Zeichen der Missbilligung. Orchester, Chöre, Kleider, Dekorazionen waren, wie gewöhnlich, schlecht. Der grosse Lärm, den diese Oper in der ersten Vorstellung machte, nahm schnell ab; bald darauf wurde ein Akt vom Ulrico gegeben. Ricci's Scaramuccia mit der Rainieri ging gut.

Dieser *Torrigiani* ist ein Parmesaner; demnach sind aus Parma, seit wenigen Jahren fünf neue Maestri hervorgekrochen: Luigi Finali, Luigi Savj, Uranio Speranza, Gualtiero Sanelli, nun Pietro Torrigiani.

(Teatro Nuovo.) Dies Theater gab diesen Sommer der hohen Dramatik der heutigen Oper eine tüchtige Ohrfeige, die in ganz Neapel wiederhallte. So einen Lärm, so ein Geschrei, so verschiedenartige, von mehr als einem Dutzend Opere moderne kombinirte Olle potride hat man sich nie träumen lassen. Das stärkste Gewürz darin war Donizetti's zu Paris komponirte, hier im Italienischen gegebene Oper: la Fille du Regiment, die eine überaus wollüstige Aufnahme fand, wovon die überaus schön geglaubte Musik, die Protagonistin David, die Hauptursachen waren. Die Akte dieser häufig gegebenen Figlia del Reggimento wechselten denn bald mit den Akten und „Stücken" folgender Opern ab: Gemma di Vergy, Giuramento, Bravo, Gazza ladra, Donna del lago, Cenerentola, Barbiere di Siviglia, Cantatrici villane, Lettera perduta, Pazzi per progetto, Marito disperato, Sordello u. A. Dergestalt gab man meist musikalische Akademien, z. B. Cantatrici, Bravo, Figlia del Reggimento, Giuramento — Figlia, Gazza ladra, Cantatrici und verschiedene Stücke aus andern Opern — Bravo, Figlia, Sordello und verschiedene Stücke ut supra — Figlia, Arabi nelle Gallie, Gazza ladra, lettera perduta, Elisir, Cenerentola (zum Beneflz der David) — Cantatrici, Gemma, Pazzi, ut supra. Solche Lasten im Juli zu Neapel bei + 30 R. im Theater dem Publikum vorzutragen, welch eine Diaphoresis für die armen Sänger und Zuhörer!

Castellamare (Teatro Francesco Primo). In diesem nahe bei Neapel gelegenen Orte ging's recht lustig zu. Man hat bereits gegeben li Ventaglio, Il Ritorno di Pulcinella da Padova, und sogar Donizetti's Lucia und Campanello. Die Prima Donna heisst Pogetti, der Tenor nennt sich Varriale, der Name des Buffo Napolitano ist Bresson, und der Bassist heisst Vitelli. Die Gesellschaft ist jetzt (im September) frei; wer sie zu haben wünscht, schreibe nach Neapel.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

An der neuerbauten Orgel für die Kathedrale zu Lyon, einem Meisterstücke aus der Fabrik der Herren Daublaine-Callinet zu Paris, ist ein neuer Mechanismus angebracht, welcher als höchst wichtig und als eine förmliche Revoluzion im ganzen Orgelbau angepriesen wird, namentlich in Rücksicht auf die Fülle und Macht des Tones. Worin jedoch das Wesen dieser Erfindung besteht, wird nicht mitgetheilt. Der Erfinder selbst ist Herr Barker, Angestellter in der erwähnten Fabrik.

In Antwerpen hat die Regierung verordnet, dass bei den ersten Debüts der Bühnenkünstler fortan nicht mehr das Zischen und Pfeifen der Zuschauer, sondern ein wirkliches Abstimmen der Abonnenten über die Zulassung oder Verwerfung des Debutanten entscheiden soll. Demgemäss hat kürzlich eine solche (geheime) Abstimmung der Abonnenten Statt gefunden, wobei u. A. die Primadonna und der erste Tenor verworfen wurden. Die zweite Sängerin nahm schon zuvor ihre Entlassung, weil sie sich einer solchen Abstimmung nicht unterwerfen wollte.

In London ist die Wittwe Bellini's, in zweiter Ehe an einen gewissen Blugham verheirathet, gestorben.

Eine Truppe italienischer Opernsänger, 30 an der Zahl, ist in Alexandrien eingetroffen, und wollte in dem dortigen schön gebauten Schauspielhause am 8. Oktober eine Reihe von Opernvorstellungen mit Bellini's Norma eröffnen.

Der bekannte Sänger Pantaleoni hat in Dresden sowohl im Konzert als auf der Bühne vielen Beifall geerntet; man spricht von einer Anstellung desselben.

Pentenrieders „Nacht auf Paluzzi" hat in Braunschweig wenig gefallen. — In Kopenhagen wurde am 22. September zum ersten Male das Feststück: „die Höhle von Kollafjeld", Musik von Löwenskiold, gegeben und beifällig aufgenommen.

Der Komponist und Musiklehrer *Philipps* in London ist auf einer Eisenbahn verunglückt; er stieg unvorsichtiger Weise zu früh aus und es wurden ihm beide Beine zerquetscht. Er ist in Folge dessen gestorben.

Am 31. Oktober hielt der Comité für Beethovens Denkmal zu Bonn seine letzte Sitzung. Es waren, in Gemässheit des erlassenen Aufrufs an alle teutsche Künstler, eine Anzahl Modelle zu dem Monument eingegangen und die künstlerische Beurtheilung derselben war den Herren Schadow, Hildebrandt, Sohn aus Düsseldorf, und Herrn de Noel aus Köln übertragen worden. Einstimmig erklärten sich diese Männer für das von dem Bildhauer Hähnel in Dresden eingesandte Modell; nichts desto weniger ist die Ausführung des Monuments einem andern, bairischen Künstler von anerkanntem Rufe übertragen worden, obwohl derselbe weder eine Skizze, noch ein Modell eingesendet hatte.

Halevy's Guitarrenspieler, nach der Uebertragung des Barons von Wendelsheim, hat in Kassel eine sehr gute Aufnahme gefunden. — Gleichen Beifall erwarb sich in Frankfurt am Main Donizetti's Favoritin, worin sich namentlich Fräulein Capitain und Herr Pischek auszeichneten.

In dem zu Paris erschienenen „prophetischen Almanach für 1842" befindet sich eine Komposizion des Gedichtes von Alfred de Musset: der teutsche Rhein (bekanntlich ein Gegengedicht wider Niklas Beckers Rheinlied). Der Komponist ist Hr. Félicien David.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Dezember. № 48. 1841.

Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik.

Eine Vorlesung, bei der Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs, am 15. Oktober 1841, vor der Akademie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten

von
Dr. *Keferstein*,
als korrespondirendem Mitgliede derselben.

Vorbemerkung.

Dass die in dem Nachfolgenden mitgetheilte Vorlesung ihren eben so wichtigen als reichhaltigen Gegenstand keineswegs erschöpft, erkennt der Verfasser derselben wohl. Sie erregte indess beim Vortrage vor einer reichen Zahl ausgezeichneter und hochgestellter Staatsbeamteten, Militärs, Geistlichen, Schulmänner und anderer Gelehrten ein so lebhaftes Interesse und ihre Veröffentlichung wurde so vielfach gewünscht, dass der Verfasser, wiewohl er jene beifälligen Aeusserungen mehr der Neuheit und Wichtigkeit des von ihm behandelten Gegenstandes als dem Werthe seiner Arbeit selbst zurechnen zu müssen glaubt, sich gedrungen fühlt, diesen Versuch, wie unvollkommen er auch sein möge, der allgemeinen musikalischen Zeitung zur Mittheilung an das grössere Publikum zu übergeben, welches ihn als Vorläufer einer umfassenderen Bearbeitung der hier besprochenen Sache gelten lassen und mit Nachsicht beurtheilen, aber auch mit ernster Würdigung seiner Tendenz beachten wolle.

Vorlesung.

Indem ich im Begriff bin, vor dieser hochansehnlichen Versammlung *über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik* zu sprechen, und mich also auf ein Feld zu wagen, welches bisher in Teutschland nur geringen, ja streng genommen gar keinen Anbau gefunden hat, darf ich wohl um so mehr auf geneigte Nachsicht rechnen, wenn ich, anstatt einer gediegenen, ihren Stoff allseitig erschöpfenden Abhandlung, nur Andeutungen gebe, mehr auf vorhandene Lücken hinweise, als sie unmittelbar selbst ausfülle, und mehr auf künftig noch zu Leistendes aufmerksam mache, als selbst sogleich in sich vollendete und höheren Anforderungen genügende Leistung aufstelle. Das Letztere zu thun möchte bei einem bisher so sehr vernachlässigten Gegenstande auch für Tüchtigere und Einsichtsvollere eine schwer zu lösende Aufgabe sein; denn niemals hat man auf dem Gebiete der Wissenschaft leichte Arbeit gehabt, wenn es galt, an einen verödeten Boden zuerst den Pflug zu legen und das erste Reis fruchtbringender Erkenntniss ihm abzugewinnen.

Dem mit der Literatur der Pädagogik und der Musik Vertrauten kann es nicht entgangen sein, dass man über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik noch sehr im Dunkeln schwebt — und so hoch auch der Bücherstrom, der sich von Messe zu Messe über Teutschland ergiesst, in unserer Zeit angeschwollen ist: er hat dennoch, meines Wissens, bisher kein Werk uns zugeführt, welches die Aufhellung dieses Dunkels sich zur Aufgabe gesetzt hätte. Eine Monographie ist für diesen Gegenstand nicht vorhanden *), und die Verfasser der grösseren pädagogischen Werke sind darüber in einer Weise hinweggegangen, welche sich eben nur aus dem Mangel an Vorarbeiten erklären lässt.

Niemeyer hat in seinen Grundsätzen der Erziehung und des Unterrichts das Musikwesen auf wenigen Seiten, mit einzelnen schwankenden Bemerkungen abgethan und sich auf Erörterung der Fragen: ob die Musik, warum, wie weit, und unter welchen Bedingungen sie in die Zahl der pädagogischen Disziplinen aufzunehmen sei, nicht eingelassen.

Eben so wenig ist solches von *Schwartz* geschehen, obgleich dieser Gelehrte in dem historischen Abschnitte seines pädagogischen Werkes die Ansichten, welche die klassischen Völker des Alterthums über unsern Gegenstand hegten, nicht unerörtert gelassen hat. — So kann es nicht befremden, wenn neuerdings auch Herr Professor *Beneke* in Berlin in seiner verdienstvollen Erziehungs- und Unterrichtslehre nicht tiefer in denselben eingegangen ist.

In den musikalischen Zeitschriften ist darüber weiter nichts, als etwa da und dort eine beiläufige Aeusserung zu finden.

Die musikalische Methodik hat sich, bis auf diesen Tag, unbekümmert um das Verhältniss der Musik zur Pädagogik überhaupt, nur um möglichst schnelle und leichte Erzielung glänzender Resultate in diesem oder jenem Zweige der theoretischen und praktischen Musik

*) Die Werke, welche C. F. Becker in seinem Literaturwerke S. 60 anführt, beziehen sich auf die Musik und Erziehungsweise der Alten.

selbst bemüht *), und die Aerzte, welche als Rathgeber für Musiktreibende aufgetreten sind, haben in ihren Schriften, deren in dem Becker'schen Literaturwerke eine grosse Menge angeführt ist, ohne sich auf eigentliche pädagogische Fragen einzulassen, die Sache nur, bald von der anatomischen, bald von der pathologischen, bald von der therapeutischen Seite her behandelt; jedoch zum Theil in solcher Weise, dass Niemand, der den hier in Rede stehenden Gegenstand gründlich zu erörtern gedenkt, ohne wesentlichen Antheil ihre Stimme überhören wird. —

Sollte es nun aber nicht höchst wünschenswerth erscheinen, über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik wissenschaftlich auf's Reine zu kommen, wenn man bedenkt, wie eifrig jetzt jene Allerweltkunst geübt, mit welch ungemeinem Aufwande an Zeit und Kraft sie betrieben, durch welche kostspielige Anstalten sie unterstützt, durch welche sinnreiche Erfindungen sie gehoben, mit welcher vorherrschenden Aufmerksamkeit sie in hunderten von Tagesblättern besprochen und durch wie zahlreiche und glänzende Feste sie in unsern Tagen verherrlicht wird?

Die Alten, zumal die Griechen und ihre geistreichen Volkspädagogen, Gesetzgeber, Philosophen und Staatsmänner, waren, in ihrer Weise, über das Verhältniss der damaligen Musik zur Pädagogik völlig im Klaren. *Sie*, selbst die kriegerisch rauhen Lakedämonier nicht ausgenommen, welche die Gesetze ihres Lykurg singend erlernten und singend fortpflanzten, worin ihnen beinahe Solon in seiner Gesetzordnung nachgefolgt wäre, erkannten einstimmig die Musik als einen wesentlichen, ja als einen Hauptbestandtheil der pädagogischen Disziplin; während ihr bekanntlich manche neuere Pädagogen und Schulmänner, wenn auch nicht gerade mit offener Geringschätzung und feindselig hinderlich, doch auch nicht förderlich entgegenkommen und sie nicht etwa als heilsames Bildungsmittel, sondern etwa nur als unschuldigen, von anderem schlimmeren abhaltenden Zeitvertreib für die Jugend gelten lassen.

Die Griechen hegten die bei ihnen schon von Alters her verbreitete, von Pythagoras, Sokrates und Platon ausführlicher erörterte und auch von Aristoteles festgehaltene Ansicht: dass mit der zweckmässigen, wohlgeregelten Betreibung guter, gesunder Musik, auch im engeren Sinne des Worts — denn Platon z. B. brauchte es bekanntlich auch in einem weiteren — so wie mit ihrem Verfalle, ihrer Verweichlichung und üppigen Ueberwucherung, das Wohl der Völker und Staaten steige und falle; während in unserer Zeit selbst auch der ängstlichste unter allen Staaten alles Notenwerk und alle reine Instrumentalmusik, wie unrein und schlüpfrig sie auch zum Theil wohl sein und wie tief sie auch in den Taumel frivoler Sinnlichkeit hinabziehen möge, als etwas ganz Unschuldiges und Unschädliches zensurfrei passiren lässt und nur die Operntexte, bevor sie auf die Bühne kommen dürfen, in usum Delphini gehörig präpariren lässt — und während die heutige Schul- und Hauspädagogik, die gedruckte wenigstens, nichts dagegen einzuwenden hat, wenn die liebe teutsche Jugend, gross und klein, singt und spielt, was eben die Mode zu Markte bringt. —

*) Eine rühmliche Ausnahme hat neuerdings Herr Prof. Marx in Berlin aufgestellt.

Jene Alten erkannten es wohl, dass in der Uebung der Musik Maass und Ziel zu halten und nur das Gute und Schöne und wahrhaft Heilsame zu ergreifen sei, wenn sie nicht verderblich auf das physische und psychische Leben einwirken solle, und wie man einst, gewiss nicht ganz mit Unrecht, den Verfall der dorischen Kolonieen auf Sizilien der Einführung neuer, üppig-weichlicher Musikweise zur Last legte, welche das Grab vormaliger Sittenstrenge und Sitteneinfalt geworden sei, so ging man auch wohl nicht ohne guten Grund so weit in der Handhabung ernster musikalischer Polizeiordnung, dass einst dem greisen Zitherspieler Terpander, weil er den Umfang seines dürftigen Instruments um eine Saite nur vergrössert hatte, dasselbe von Staatswegen als corpus delicti konfiszirt und öffentlich aufgehängt, er selbst aber noch überdies mit einer Geldbusse belegt wurde. —

Wo findet man aber heut zu Tage die Grenzen angedeutet und die Dämme aufgestellt, welche auch jetzt wohl und mit weit dringlicherer Nothwendigkeit die Staats-, so wie die Schul- und Hauspädagogik der Verweichlichung und Ueberwucherung der Musik und zumal ihrem immer mehr überhand nehmenden Instrumentalpompe entgegen zu setzen hätte, von welchem indignirt ein geistreicher Prinz einst, aus der Oper kommend, sogar einen Zapfenstreich für vernünftig sanfte Musik erklärt haben soll?

Jene Alten erkannten deutlich und sicher das Ueppige, wollüstig Anregende gewisser vorzüglich von Asien her eingedrungener Tonarten und Rhythmen und gewisser Blasinstrumente, und der Gebrauch derselben wurde deshalb in besserer Zeit von ihren Pädagogen angegriffen und von den Staatsmännern streng verpönt. Bei uns hingegen ist in der Musik Allen Alles erlaubt, wonach ihr Gelüst greifen mag; von dem feinen Unterschiede, den einst Platon zwischen Musik für Männer und Musik für Frauen machte, wissen unsere pädagogischen Lehrbücher nichts und wir bewegen uns in dieser Hinsicht in einer Freiheit, der eines Wagens gleich, welcher in dunkler Nacht von ungezügelten Rossen über Stock und Stein, über Fluren und Ströme, durch Sümpfe und Abgründe fortgerissen wird.

Unleugbar ist es: Wenn auch in unserer Zeit viele einzelne Pädagogen und Schulmänner in der Uebung der Musik das *Wie* und *Warum*, das rechte Maass und Ziel klar erkennen, welches in Abrede zu stellen mir nicht in den Sinn kommen kann, so ist doch diese richtige Erkenntniss noch nicht in unserer Pädagogik überhaupt, als Wissenschaft betrachtet, hervorgetreten, und wir befinden uns in dieser Hinsicht, im Verhältniss zu den Griechen wenigstens, wie weit wir sie auch in der Tonkunst selbst überragen mögen, offenbar im Nachtheile.

Doch ich habe bereits, hochverehrte Anwesende, durch meine Erörterungen nach dieser negativen Seite hin, wie ich befürchte, Ihre Geduld zu sehr ermüdet und fühle die Nothwendigkeit, nun doch auch noch wenigstens einige Schritte in positiver Richtung zu wagen, welche Sie mir mit bisheriger Nachsicht erlauben wollen.

Zur weiteren Erörterung unseres Gegenstandes macht sich zunächst die Beantwortung der Frage nothwendig: *ob die Musik in der That als ein wesentlicher Theil der pädagogischen Disziplinen zu betrachten und zu behandeln sei, oder nicht.*

Der Praxis nach erscheint diese Frage bereits als hinlänglich erledigt; denn sowohl die Schul- wie die Hauspädagogik hat längst schon die Musik als nothwendigen Gegenstand des Unterrichts anerkannt, und es möchte gegenwärtig in Teutschland wohl nur wenige Bürgerschulen, Gymnasien und Universitäten höheren Ranges geben, in deren Lehrplanen, zumal der Gesangunterricht, der auch den Alten schon als Hauptsache galt, nicht bald einen grösseren, bald einen geringeren Raum einnähme; und wenig gebildetere Familien, deren aufblühende Jugend nicht, wohl oder übel, wenigstens in die Vorhallen jener Kunst eingeführt würde. Auf den Gymnasien und Hochschulen aber, welche die Musik noch nicht als öffentlichen Lehrgegenstand behandeln und durch öffentliche Anstalten unterstützen, sucht sich die Jugend, von einem unabweisbaren Bedürfniss getrieben, durch Privatstudien und Privatvereine zu helfen, so gut oder übel es eben gehen mag.

Der Praxis nach hat also bei uns die Tonkunst auf dem Gebiete der allgemeinen Pädagogik ihr Feld bereits erobert. Theoretisch rechtfertigt sich aber ihre feste Stellung auf demselben *durch eine unverkennbare musikalische Grundlage der menschlichen Natur*, welche bei allen Völkern, ohne Ausnahme, hervorgetreten ist und hervortreten wird, und welche, wenn es der Zweck der Erziehung überhaupt ist, alles von der Hand des Schöpfers in den Menschen Gelegte herauszubilden und zu harmonischer Entwickelung zu bringen, von der Pädagogik ganz unmöglich versäumt werden kann. Die Versäumung der Musik würde in der Menschenbildung alsbald eine grosse Lücke hervorbringen; zugleich würde aber dem Menschenleben selbst in der Tonkunst eine Hauptträgerin und Vermittlerin seiner Freuden und Schmerzen, seiner tiefsten und kräftigsten Bewegungen, seiner zartesten und heiligsten Regungen verloren gehen. — Was würde unser Kultus, was würden unsere Familien-, unsere Volks-, unsere patriotischen Feste sein ohne Musik?! Welch süssen Reiz, welch erquickendes Labsal, welch reiches Mittel des Trostes und der Beruhigung, der Ermuthigung und herrlichsten Geistesbeflügelung würden wir nicht in ihrem Verluste zu beklagen haben! —

Doch wie schon die Pädagogik der Alten nicht jede Uebungsweise der Musik, nicht jede Art und jedes Maass derselben billigen mochte, so kann es unmöglich auch die heutige und es sind daher in dieser Hinsicht unstreitig zunächst die Vorsichtsmaassregeln zu berücksichtigen, welche die Sorge für das Leibeswohl der aufblühenden Jugend der Pädagogik zur Gewissenssache machen muss.

Da gilt es nun zuerst für die Gesangübung in den Volksschulen nur weise und aufmerksame Beachtung derjenigen Grenzen, welche die Natur selbst im Allgemeinen und durch die Ausstattung einzelner Individuen in's Besondere gesetzt hat. Der Gesang, zumal der langsam getragene, fast alle Hauptorgane des Körpers in die lebhafteste Thätigkeit und Spannung versetzend, ist mit einer so bedeutenden Anstrengung verbunden, dass sie auch bei kräftiger angelegten Kindernaturen schon nach einer halben Stunde anhaltenden Singens in sehr merklichem inneren und äusseren Echauffement hervortritt. Daraus ergibt sich von selbst *die Nothwendigkeit allmäliger Gewöhnung an ernsthaftere Uebung des Gesanges*, deren Stunden, aus leicht ersichtlichen Gründen, lieber in die ersteren und mittleren des Unterrichts überhaupt als in die letzten zu setzen sein möchten. Kränkliche, engbrüstige, nervenschwache Kinder, Mädchen in jungfräulicher Entwickelung begriffen, sind vielfachen Warnungen ärztlicher Schriftsteller und umsichtiger Gesanglehrer zu Folge, theils gar nicht, theils nur mit grosser Vorsicht, beim Gesangunterrichte zuzulassen. Ueberhaupt ist aber auch noch im reiferen Jugendalter grössere Mässigung in der Uebung des Gesanges anzuempfehlen, als man sie in der Regel zu finden pflegt. Uebermässige Anstrengung, zu welcher zumal begabtere Talente sich so leicht verlocken lassen, hat schon so manche Jugendblüthe frühzeitig zum Welken gebracht, ja nicht selten plötzlich zerknickt, und im am wenigsten gefährlichen Falle beraubt sie auch die beste Stimme frühzeitig des feineren Schmelzes und Wohllautes.

Werfen wir hierbei zugleich einen flüchtigen Blick in die musikalische Hauspädagogik, so möchte zu bemerken sein, dass auch eine allzufrühzeitig begonnene und zu hitzig verfolgte Uebung des Klaviers und anderer Instrumente der Gesundheit des jugendlichen Alters leicht nachtheilige Erschütterung bringen kann. Wie selten sieht man doch sogenannte, nur zu oft im Treibhause des Elterngeizes oder Ehrgeizes verfrühte Musikwunderkinder und Windelnvirtuosen körperlich unverkümmert und im Genusse blühender Gesundheit! — Die Uebung der Saiteninstrumente ist, zumal anfangs, mit heftigem Nervenreize verbunden und erfordert kräftige Naturen. Im Betracht der auch von Dilettanten häufiger geübten Blasinstrumente achten manche die zu frühzeitige Uebung der Flöte für besonders anstrengend und leicht Erkrankung der Brust erzeugend.

Im Allgemeinen möchte hierbei noch zu erinnern sein, dass die häusliche Erziehung unserer Zeit überhaupt das Musikwesen zu sehr zu forçiren scheint. Da sollen, zumal in den höheren Ständen, Knaben und Mägdlein von der zartesten Konstituzion, oft selbst auch bei sehr mässigem musikalischen Talente, dennoch binnen Kurzem zu Virtuosen herangebildet werden, und um diesen Zweck zu erreichen, bannt man die armen Geschöpfe, welche dabei doch auch noch viel, oft sehr viel Anderes erlernen und treiben sollen, Tag für Tag, Stunden lang an das Instrument und zwingt sie zu anhaltender Uebung der allerschwierigsten und ermüdendsten Passagen- und Bravourstücke — eine Thorheit, welche ge-



wiss keine gesunde Pädagogik billigen kann und der schon so manche zarte Jugendpflanze als Opfer gefallen ist. — Es kann doch unmöglich Zweck der Pädagogik sein, alle Kinder, ohne Ausnahme, zu Virtuosen heranbilden zu wollen! — Nur so weit soll man, wie schon Aristoteles ganz richtig bemerkt hat, im Allgemeinen beim Musikunterrichte geben, als nöthig ist, dass die Jugend an schönen Melodieen und Rhythmen (und, setzen wir hinzu, an schönem harmonischen Bau edler, wahrhaft tüchtiger Kunstschöpfungen) ein mit Bewusstsein und Erkenntniss verbundenes Wohlgefallen empfinden lerne.

Schwieriger als jene physischen Grenzen, bis zu welchen die Musikübung im Allgemeinen vordringen möge, sind diejenigen zu bestimmen, innerhalb welcher sie nicht nur ohne Beeinträchtigung des Seelenlebens, sondern auch zu wahrer Förderung desselben, einen wesentlichen Theil der pädagogischen Disziplinen bilden könne. Diese Schwierigkeit hat aber in der grossen Unsicherheit und Verschiedenheit der Urtheile über die Wirkungsweise und den Wirkungsbereich der Musik überhaupt ihren Grund. Im Streite mit einigen, aber auch wieder in Uebereinstimmung mit anderen Musikgelehrten, insonderheit mit Herrn Professor Marx in Berlin, nehme ich an, dass die Musik zunächst sinnlich auf uns einwirkt, indem sie dem Gehörsinne durch mehr oder weniger mannichfache Tonreihen, Tonverbindungen und Rhythmen bald in angenehm süsser, bald in pikanter Weise einen wohlgefälligen Kitzel verursacht, bei welchem in vielen Fällen höhere und tiefere Bewegungen des Seelenlebens eben so wenig in's Spiel treten wie etwa beim Genusse feiner Getränke und wohlschmeckender Konditoreiwaare. — Es gibt unzählige Musikstücke, deren Eindruck sich lediglich in diesem niederen Bereiche hält; wie es namentlich bei denjenigen der Fall ist, deren Wirksamkeit blos auf glänzendem, fein gezuckerten oder tüchtig gewürzten Passagen- und Figurennaschwerke beruht, wie es häufig die neuere Virtuosenmusik bringt und welches man ohne auch nur den geringsten Gewinn an Geist und Herz vorüberrauschen hört.

Gehen wir einen Schritt weiter, so bemerken wir, dass die Musik auch fähig ist, den Verstand anzuregen und in Thätigkeit zu versetzen, indem derselbe in dem Baue der Musikstücke, im Gange ihrer Melodie, Harmonie und Modulazion, in der Bewegung des Rhythmus, in der Gestaltung und Zusammenordnung der Haupt- und Nebenthemen u. s. w. bald Gleichartiges und Ungleichartiges, Satz und Gegensatz unterscheiden lernt, und dabei auch an seinem Theile eine genussreiche Beschäftigung gewinnt, — doch nur einen Genuss, den ich etwa dem vergleichen möchte, der uns beim Anblicke regelmässig ausgeführter, aber dennoch in ästhetischer Hinsicht bedeutungsloser Arabesken, symmetrisch gemusterter Tapeten und Zeuge zu Theil wird. —

Auch in diesem Bereiche bewegen sich ausschliesslich nicht wenige Musikstücke und vorzüglich diejenigen, welche *lediglich* auf konsequente Durchführung einzelner Figuren und grösserer oder kleinerer Tongruppen oder auf rein technische Handhabung gewisser verwikkelter polyphoner Satzarten und des höheren Kontrapunktes berechnet sind. Es gibt dergleichen Musikstücke nicht wenige, welche, ohne sinnliches Wohlgefallen zu erregen und auf das Gefühl einzuwirken, doch für den Verstand und eben nur dem Verstande eine angenehme Beschäftigung und Erregung darbieten, wie es z. B. bei vielen Etüden und in der Regel bei streng gehaltenen Fugen und sogenannten Räthselkanons der Fall ist.

Ferner ist die Musik auch fähig, bald in mehr, bald in weniger klarer, auch für die Sprache ausdrückbarer Weise auf unser geistiges Gefühls- und Gemüthsleben einzuwirken und mehr oder weniger bestimmte unter den Bereich klarer Vorstellung fallende Empfindungen und Gefühle, Seelenstimmungen, Affekte und Leidenschaften darzustellen und dem Anschauenden zur Wahrnehmung zu bringen, welche in unendlich mannichfaltigen Nüançen und Schattirungen bald in den Bereich des Munteren, Heiteren, Lustigen, Humoristischen und Komischen, bald in den des Sanften, Anmuthsvollen und Lieblichen, bald in den des Düsteren, Traurigen, Schwermuthsvollen, bald in den des Schrecklichen, Grauenhaften und Dämonischen u. s. w. fallen können. Auch auf diesem Felde finden tausende von Musikstücken ihren Bewegungsraum, dessen Grenzen nicht selten schon durch die Ueberschriften bezeichnet sind, die sie an der Stirne tragen.

Dringen wir nun noch weiter vor, so ergibt es sich, dass die Musik, zumal in ihren höheren Formen und ganz vorzüglich in der vollkommensten und ausgebildetsten unter allen, nämlich in der Sonatenform, ganze Reihen von solchen Gefühlen, Gemüthsbewegungen, Seelenzuständen, Anschauungen u. s. w., bald in stetiger Entwickelung und Aufeinanderfolge, bald im kontrastirenden Wechsel darzustellen vermag, und zwar in solcher Weise und zumal für den Eingeweiheteren mit so plastischer Klarheit und Lebenswärme, dass das Resultat des gewonnenen Totaleindrucks sich zu einem mehr oder weniger umfangreichen und erhabenen künstlerischen Hauptgedanken — zur künstlerischen Idee — gestaltet, welche auf synthetischem Wege, durch bewusstvolles Zusammenfassen der empfangenen und wahrgenommenen Einzeleindrücke, Gefühlsanregungen, Gemüthsbewegungen u. s. w. gewonnen wird, und mit welcher dann recht eigentlich erst die Tonkunst, als vollkommen ebenbürtig, in den Kreis der Schwesterkünste eintritt. Dass aber solcher Eintritt bereits geschehen sei, wird gewiss nicht leicht Jemand in Abrede stellen, der z. B. Beethovens unsterbliche Meisterschöpfungen im Bereiche der Sonatenform, unter welche bekanntlich auch die Sinfonie, die Ouverture, das Trio, Quartett u. s. w. fällt, klar angeschaut und denkend durchempfunden hat. Dabei ist zu beachten, dass bei voller, klarer Anschauung solcher Meisterwerke alles vorher über die Wirkungsweise der Musik im Einzelnen Bemerkte in wunderbar reicher und ergibiger Zusammenwirkung hervortritt, so dass, während das sinnliche Ohr seine genussreiche Befriedigung gewinnt, während Verstand, Gefühl und Gemüth in lebendiger Anregung begriffen sind, doch zuletzt auch die Vernunft, als Vermögen der Idee, zu thätigem Mitgenusse gelangt.

Kommen wir nun, nach diesem nothwendigen Exkurse, auf unseren Gegenstand zurück, so leuchtet nun wohl von selbst ein, wie die Pädagogik im Allgemeinen den Musikunterricht zu leiten und in seinen Grenzen näher zu bestimmen habe. *Sie wird nämlich dafür zu sorgen haben, dass ihre Zöglinge in Uebung und Anschauung der Musik nicht auf jenen zuerst bezeichneten, niedrigeren Stufen stehen bleiben, sondern Schritt vor Schritt über sie hinweg, zu höheren und zur höchsten hinangeleitet werden, auf welcher allein der Fehler und die Gefahr einseitiger Richtung nicht mehr zu befürchten ist.*

Allein die Pädagogik, im Allgemeinen genommen, ist noch weit davon entfernt, dies als nothwendig anerkannt und praktisch geltend gemacht zu haben; denn es ist eine unleugbare Thatsache, dass bei Weitem die meisten Musiktreibenden auf jenem niederen Standpunkte, auf welchem die Musik lediglich als Kunst für das sinnliche Ohr betrachtet und behandelt wird, stehen bleiben und sich von ihren Salonvirtuosen und Modekomponisten in einem steten Taumel sinnlich süsser und pikanter Aufregung erhalten, oder, wenn's hoch kommt, in ein in's Blaue hinausschmachtendes, üppig-weichliches Traumleben einlullen lassen, bei welchem sie, trotz aller mühsam errungenen technischen Fertigkeit auf diesem oder jenem Instrumente, dennoch niemals zu einem tieferen, Geist und Herz erfrischenden Musikverständniss gelangen. — Der anhaltende Genuss solch musikalischer Ohrenleckerei kann nun aber nicht anders, als verderblich auf die Jugend einwirken, indem sie dadurch, ohne auch nur den geringsten geistigen Gewinn davon zu tragen, in den edleren Kräften gelähmt, für besseres und edleres Streben unempfänglich gemacht, in den Sumpf der Sinnlichkeit hinabgezogen, oder in ein träumerisches Gefühlsleben versenkt wird.

Eben so wenig möchte aber auch wohl jene blose Verstandesmusik geeignet sein, ein wirklich heilsames Bildungsmittel für die Jugend, welche ohnehin nur ungern an dieselbe zu gehen pflegt, abzugeben. — Zwar ist es nothwendig, dass bei der musikalischen Bildung auch der Verstand sein Recht gewinne, und dass die Jugend die Musik auch von ihrer formalen Seite her verstehen und begreifen lerne, welches bei der gegenwärtig durch einen Logier, Marx u. A. so sehr erleichterten, und so weit fortgeschrittenen Methodik der Musik- und Komposizionslehre mit keiner grossen Schwierigkeit mehr verbunden ist; allein es kann jenes formale Begreifen doch wohl nicht als Hauptzweck selbst, sondern nur als Mittel betrachtet werden, um zu einem höheren ästhetischen Ziele zu gelangen. Zur Erreichung dieses Zieles wird aber die Jugend sobald als möglich an die höheren musikalischen Formen, zumal zur Sonatenform heranzuführen sein, in welcher sich nicht leicht der besseren Komponisten einer versucht hat, ohne wahrhaft Bildendes, geistig Nährendes und Anregendes zu Tage zu fördern und über das Gebiet des blos sinnlich-Wohlgefälligen oder des kalt-Verständigen hinauszudringen. Ist aber die Jugend nur erst mit einzelnen duftreichen Blüthen im grossen herrlichen Garten der Sonatenform recht vertraut geworden, in welcher übrigens die teutsche Kunst auch gar vieles leicht zu Bewältigende hervorgebracht hat, dann wird sie bald mit Verachtung auf jene, dem blosen Ohrenkitzel fröhnende, bei allem äusseren Glanze und Flitter dennoch leere, geist- und karakterlose, unkünstlerische Musik herabsehen, in welcher man ihr jetzt oft ein so gefährliches Spielzeug in die Hand gibt.

Dass nun aber bei der musikalischen Bildung unserer Jugend jenes edlere und schönere Ziel mehr und mehr in's Auge gefasst und erreicht, und dass dadurch einer sinnlich üppigen, entarteten Musik, wie sie in der neuesten Zeit auch in Teutschland leider nur allzuviel Raum gewonnen hat, ein kräftiger Damm entgegengesetzt, dass unser teutsches Volk durch eine weise musikalische Diät bei guter Gesundheit erhalten und der Gefahr zunehmender Sittenverwilderung entrückt werde: das ist unstreitig eine nicht unwürdige Aufgabe für die Haus-, wie für die Schul- und Staatspädagogik, deren Lösung man, zumal in einem so erleuchteten Staate, wie der Preussische, unter dem Regimente *des geistreichsten und hochherzigsten Königs* mit voller, freudiger Zuversicht entgegen sehen darf. —

Es lebe der König!

Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Von *Adolph Bernhard Marx.* Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. XIII und 170 S. gr. 8.

Angezeigt von Dr. K. Stein.

Mit demselben gespannten Interesse und derselben hohen Befriedigung, wie die früheren Schriften des verehrungswürdigen Herrn Verfassers, hat Referent auch die vorliegende gelesen und wiedergelesen und dadurch abermals Anlass zu wärmstem Danke gegen ihn gewonnen, den gewiss jeder unbefangene, das Wahre und Gute offen anerkennende Leser mit ihm theilen wird. Der Titel des hier anzuzeigenden Buches lässt zunächst Polemisches erwarten und Polemisches tritt uns denn auch in demselben vielfach entgegen; doch gibt es hier nicht etwa ein kleinlich harzelirendes Geplänkel, sondern einen tüchtigen Feldzug voll ernster Manoeuvres, instruktiver Demonstrazionen, scharfer Angriffe und Hauptschläge, welche, wie man es bei tüchtigen Feldherrn gewohnt ist, nicht selten auf weitere Zielpunkte hinausreichen, als es beim ersten Blicke den Anschein hat; denn so manche Attake, welche auf dieses oder jenes feindliche Corps gerichtet ist, mag zugleich auch wohl auf andere im Hintergrunde versteckt liegende gehen.

Einen solchen Feldzug zu unternehmen, schien uns für Herrn Professor Marx zunächst, den anerkannten Lehrer und gefeierten Schriftsteller, dessen Musik- und Komposizionslehre theils schon in zweiter Auflage vorhanden, theils ihr entgegensehend, in und ausser Teutschland so glänzende Erfolge erlebt hat, keine äussere Nothwendigkeit vorhanden zu sein. Ist er nun aber dennoch rüstig und wohlgewappnet zu Rosse gestiegen, so hat er es offenbar blos gethan, um alten abgelebten

Gespenstergestalten, wie sie als Revenants immer noch da und dort auftauchen, mit scharf eingelegter Lanze den letzten Todesstoss zu versetzen. Solches Unternehmen aber, — wie wenig es auch, vom wohlgesicherten Standpunkte des geehrten Verfassers selbst aus, als nothwendig erscheinen mochte, dem es gewiss Niemand verargt haben würde, wenn er, unbekümmert um jenen im Ganzen nur noch von Wenigen beachteten Spuk antiquirter Lehre, an dem herrlichen Lichtschlosse seiner Komposizionslehre und Musikwissenschaft fortgebaut hätte, wozu, wenn er selbst es nicht thut, gewiss nicht leicht eine andere Hand sich stark und geschickt genug finden wird, — hat doch auch wieder sein Hochrühmliches; denn einerseits hat altherkömmlicher Wahn auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst von je her ein so zähes Schlangenleben gezeigt, dass nicht oft genug dieser Hydra die immer wieder frisch nachwachsenden Köpfe abgehauen und ausgebrannt werden können, und andererseits findet sich zu solchem Kampfeswerke nicht immer ein Held, der das Schwert der Feder mit so geübter Hand und solcher Wucht zu führen vermöchte, wie unser Autor es hier gethan. Heissen wir ihn also auch hier auf dem Turnirplatze der Polemik freudigst willkommen.

In dem trefflich geschriebenen, geist- und gedankenvollen Vorworte gesteht er selbst, dass er sich noch zu keiner seiner bisherigen Schriften so schwer entschlossen habe, als zu der vorliegenden, und keiner so angelegen die weiteste Verbreitung und Erwägung wünsche — ein Wunsch, dem wir, *unbeschadet* der übrigen Werke des Verfassers, vorzüglich der Komposizionslehre, beipflichten — dass er aber dennoch sich in den Streit begeben habe, nicht aus Lust am Streiten selbst, das auch kein persönliches sein solle, sondern um der guten Sache der Wahrheit willen und aus der ihr inwohnenden, immer mächtiger vorgedrungenen Kraft, durch welche er auch voll unerschütterlicher Zuversicht den Sieg erwarte (S. 17). Im Gegensatze gegen veralteten Irrthum, gegen das Unwahre, Nichtige und Todte müsse das *rechte Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken geweckt und erzogen werden*, und diesem hohen Zwecke, der höchsten Aufgabe der Komposizionslehre, solle auch diese Schrift gewidmet sein.

Sie zerfällt in 18 Abschnitte.

In der Einleitung, S. 1—7, erörtert der Verf. im Allgemeinen die Mangelhaftigkeit und Verworrenheit der älteren Generalbass-Harmonielehre und stellt, die Verdienste eines Logier und Gottfr. Weber lebhaft anerkennend, die gewiss von Allen, welche noch bei ihrem Jugendunterrichte unter dem Drucke des alten Wustes und Wirrsals gelitten haben, als unzweifelhaft erkannte Behauptung auf: dass die bisherige Komposizionslehre (oder vielmehr das, was an der Stelle derselben vorhanden war) gar nicht geeignet gewesen sei, ihre Bestimmung zu erfüllen.

Der zweite Abschnitt erörtert von S. 7—13 die Bestimmung und Wichtigkeit der Komposizionslehre im Allgemeinen. Sie soll nicht nur eine Bildungsschule für schaffende Künstler, sondern auch für Jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht blos sinnlich oder in dunklem Fühlen und Ahnen ihr annähern, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, — namentlich für Lehrer, Dirigirende und sonstige Vorgesetzte musikalischer Anstalten, ein Bildungsmittel sein.

Im dritten Abschnitte S. 14—24 beschäftigt sich der Verfasser mit Untersuchung des der Komposizionslehre nöthigen Umfangs, der sich über die Lehre I. von der Melodie, II. von der Harmonie, III. von der Begleitung, IV. vom polyphonen Satze, V. von den Kunstformen, und VI. vom Vokal- und Instrumentalsatze erstrecken soll; bei welcher Eintheilung, wie es sich von selbst versteht, die in der Musiklehre vorgetragenen Kenntnisse bereits vorausgesetzt werden. Schon in diesem Abschnitte werden die Lücken und Blösen der älteren Musiklehre vielfach nachgewiesen und die Ansichten S. W. Dehns, als des neuesten und jüngsten Generalbass- und Harmonielehrers, gegen welchen vorzugsweise die Polemik des Verfassers gerichtet ist, siegreich bekämpft.

Der folgende Abschnitt schildert noch ausführlicher die nächsten Folgen der Mangelhaftigkeit der (älteren) Lehre in einer Weise, welche einen gedrängten Auszug nicht wohl verstattet. Mit grossem Interesse wird hier der denkende Leser den zum Theil neuen und eigenthümlichen, stets treffenden Bemerkungen des gelehrten, gründlich forschenden Verfassers folgen.

Ein gleich wichtiger — für uns einer der wichtigsten von allen — ist der fünfte Abschnitt mit der Ueberschrift: „Gegenstand der Lehre“. Diese Ueberschrift scheint uns das hier Abgehandelte nicht deutlich genug zu bezeichnen. Der Verf. hätte den höchst wichtigen Inhalt dieser § treffender mit eigenen Worten so angeben mögen, dass er in der Ueberschrift gesagt hätte: welchen Gedanken (Begriff, Vorstellung) die (alte) Lehre von der zu übertragenden Kunst hätte fassen sollen, aber nicht gefasst hat. — Die Sache selbst hat der Verfasser hier klarer, tiefer, schärfer und umfassender erörtert, als es bisher von ihm selbst oder einem Anderen geschehen war, und es gereicht dem Referenten, nach so manchen Anfechtungen, welche seine eigenen diesfallsigen Ansichten von gewissen Seiten her erleiden mussten, während sie von anderen Schriftstellern geflissentlich ignorirt wurden, zu grosser Freude und Beruhigung, sich in allen Hauptpunkten mit dem so scharfblickenden, das Gebiet der Musik nach allen Seiten hin so sicher beherrschenden Verf. in vollster Uebereinstimmung zu wissen. Wenn wir nicht hoffen dürften, dieses Buch bald in eben so zahlreichen Händen zu sehen, wie die übrigen des Autors, so würden wir uns gedrungen fühlen, den ganzen § unsern Lesern als einen für die Musikwissenschaft höchst wichtigen Theil dieser Schrift, unverkürzt mitzutheilen. Uebrigens erlauben wir uns an den verehrten Autor, unter freundlichem Danke für die unseren eigenen Untersuchungen über den hier in Rede stehenden Gegenstand gewährte aufmunternde Anerkennung, die bescheidene Frage: ob es nicht zweckmässig gewesen sein dürfte, diese § an die Spitze dieser Streitschrift zu stellen und von ihr aus, als Haupt und Mittelpunkt,

sämmtliche übrige Fäden der polemischen Betrachtung und Untersuchung ausgehen zu lassen. So möchte vielleicht das hier Bemerkte in seiner überaus reichen und fruchtbringenden Kraft für alle einzelnen Zweige der Musiklehre und Musikwissenschaft noch einleuchtender hervorgetreten sein. Es ist darin, vorläufig wenigstens, eins der Hauptprobleme abgehandelt, auf deren Lösung die musikalische Aesthetik, von der psychologischen Seite her, beruht.

Der sechste Abschnitt, „Komponist und Komposizionslehre" überschrieben, stellt unter Anderem den wichtigen, einst, in einem gewissen Sinne, schon von den Griechen durchgeführten, allein lange vergessen gewesenen Grundsatz auf: *die Komposizionslehre darf sich nicht begnügen, blose Lehre, sie muss auch Erziehung sein.* Beachtungswerth ist, was hier der Vf. aus eigenem Denken und Forschen und was er aus neueren Schriftstellern beibringt. Interessant würde es aber gewesen sein, wenn er auch die hierher passenden Stellen der griechischen Autoren zur Vergleichung angeführt hätte, deren sich viele in Cramers Geschichte der Pädagogik Bd. I. und II. gesammelt finden. In bewundernswürdiger Weise haben schon jene Alten nicht blos Manches geahnt, sondern klar erkannt und ausgesprochen, worauf jetzt ein besonnenes Denken und Forschen auf's Neue hinauskommt.

Die nun folgenden Abschnitte: „Die alte Lehre — Tendenz der alten Lehre — Konsonanz und Dissonanz — *Dehns* Akkordsystem — Fortführung des Systems — Abschied vom System — Nachwehen des Systems — Die praktische Grundlage — Praktische Fehlgriffe — Die alte Methode" — beschäftigen sich grossentheils mit ernster, gründlicher Abweisung der irrigen Behauptungen, welche Dehn als Repräsentant der älteren und ältesten Theoretiker aufgestellt hat; wobei denn auch manche Andere, Genannte und Ungenannte, ihren Klaps mit wegbekommen, doch stets in ehrsam ritterlicher Weise. Dabei gibt es denn immer etwas zu lernen, für Jung und Alt, und diejenigen, welche sich dazu zu alt oder zu klug halten, werden sich doch immer Geist und Herz erfrischt fühlen durch die Kraft ächter warmer Kunstbegeisterung, welche auch dieses Buch des Verf. vom Anfang bis zum Ende durchhaucht und selbst dem dürrsten Zweige der Untersuchung eine frische Blüthe abzugewinnen weiss — und eben das ist es vorzüglich, was Referenten auch die Lekture dieser Schrift des verehrungswürdigen Verf. zu einem höchst erquicklichen Genusse gemacht hat, der beim schönen, gediegenen Schlussworte zwar seinen Kulminazionspunkt, aber nicht sein Ende erreichte. —

Die äussere Ausstattung des Buches in Druck und Papier ist sehr schön, für minder kräftige Augen fast zu schön und blendend.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

1) *Mährchen von Karl Beck für vier Frauenstimmen* komponirt von *Ferd. Möhring*. Op. 5. Berlin, bei Ed. Bote und Bock. Pr. ⅙₁₂ Thlr.

2) *Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass* komponirt von *Ferd. Möhring*. Op. 7. 1. und 2. Heft. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes ¼ Thlr.

Das sehr hübsche Gedicht No. 1, das wir schon einmal für eine Stimme sehr gut komponirt fanden, ist hier für vier Frauenstimmen so zart und in einander gewunden gehalten, dass es, rein und sinnig ausgeführt, einen lieblichen Eindruck hervorbringen muss, gleich einem Traume unter Rosen.

No. 2. stellt an die Spitze des ersten Heftes die fast zu viel komponirte tragische Geschichte Chamisso's, die auch hier nicht übel gerathen ist. Die Komposizion zeichnet sich vor mancher andern durch Einfachheit und gute Vertheilung aus. Das teutsche Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär'" ist eben so einfach; doch bleibt uns die bekannte Volksmelodie lieber, wie es in solchen Fällen gewöhnlich gehen muss. „Rothe Bäckle, blaue Aeugle" verlangt eine gute Jodlerin; der Text passt sich besser für Männer. — Das zweite Heft hält sich dem Texte nach gleichfalls im Volksthümlichen, das durchweg in einem leichten Schleier trauernder Sehnsucht sich zeigt, die bekanntlich die glückliche Jugend zur besondern Freundin hat. Das „Saarvöglein" hat eine sehr gelungene Weise; das Mädchen auf grüner Haide ist hübsch, aber äusserlicher, als man sie finden möchte; das irische Lied von des Sommers letzter Rose ist am Düstersten gefärbt, und der Umwurf des Tonflores ist modisch. Einfach ist Alles, aber zuweilen etwas kokett, was jedoch für Viele zum Gefallen zu gehören scheint. Die Auflagen haben Partitur und Stimmen.

Sechs Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Bass komponirt von *Heinr. Sattler*. Braunschweig, bei Eduard Leibrock. Pr. 18 Ggr.

Der junge Mann hat in diesen seinen Erstlingsgaben sich bereits als einen so geübten und musikalisch begabten Tonsetzer bewiesen, dass wir ihn mit Vergnügen in die Musikwelt einführen und häusliche Singzirkel auf ihn aufmerksam machen. Die Melodieen haben guten natürlichen Fluss, die harmonische Stimmenverwebung ist besser, als in manchem Neuen, der Sinn der gewählten Gedichte ist getroffen, und dies Alles in einer solchen Redlichkeit, der man es überall ansieht und anhört, dass der Verf. es mit seiner Kunst ernstlich meint, so wenig er es auch vergisst, sich das Wohlgefallen seiner Zeit möglichst zu erringen. Schlicht und freundlich ermunternd ist das erste Lied „an den Mond" von Ed. Voigt; die „Eisblumen" von demselben zeichnen sich durch imitatorische Aufeinanderfolge der Stimmen aus und sind ungefähr in einer Art, wie man sie an Call's Gesängen gern hatte. Das Lied wird gefallen. „Des Frühlings Heimath" von L. Bechstein ist in seiner Weise getroffen. „Das Schilflied" von N. Lenau wird man gern singen. Wir wünschen dem jungen Manne bei seinem öffentlichen Auftreten den

glücklichen Antheil des Publikums, der zur Ermunterung auch eines ausgezeichneten Talentes gehört. Auch diese Ausgabe ist in Partitur und Stimmen gedruckt.

Acht Gedichte von Adalbert v. Chamisso für vier Männerstimmen in Musik gesetzt von *F. J. Kunkel.* Op. 6. Darmstadt, bei Pabst. 1841. Pr. 12 Ggr.

Gewählt wurden: 1. Blauer Himmel; 2. Kleidermacher-Muth: „Und als die Schneider revoltirt" etc.; 3. Sternschnuppe; 4. Die goldene Zeit; 5. Der alte Müller; 6. Ein französisches Lied: „Und sitz ich am Tische beim Glase Wein" etc.; 7. Mässigung und Mässigkeit; 8. Katzennatur. Der Komponist hat gut aufgefasst, sich musikalisch anziehend und einfach zu halten gewusst und Alles durch Töne noch erquicklicher gemacht. Nur vor und nach der „Schneider-Courage" würden wir die beiden Takt-Pausen weglassen, um den zusammengedrängteren Gesang feuriger zu machen. Die Lieder müssen aber alle vielen Eingang finden. Jeder Männerverein mag sie zu seinem Vergnügen beachten. Es ist nur die Partitur ohne Auflegestimmen gedruckt.

Acht Gesänge ernsten Inhalts für den Männerchor komponirt von *Karl Thurn*, Seminarlehrer zu Friedberg. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 8 Ggr.

Auch diese ernsten Lieder sind, wie die vorigen scherzhaften, nur in Partitur gedruckt, nicht in Stimmen. Alle sind fromm, der Textwahl und der Tonweise nach; mehre kirchlich. Recht schön macht den Anfang: „Wie wohl ist mir im Dunkeln" etc., dem das eben so wohlgelungene dreistimmige Lied folgt: „Die Erde ruht, das Herz erwacht" etc. Das Loblied Gottes hat dagegen zu wenig Schwung; das Morgengebet ist schon besser. Schade, dass in diesem und dem vorigen Liede im Basse ein die Harmonie störender Druckfehler eingeschlichen ist, den man vor der Ausführung ändern mag. Die Hymne: „Wie des linden Windes Wehen naht uns Gottes Lieb und Macht" etc. ist zu einfach, um in erster Durchführung die melodisch rhythmischen Verlängerungen gegen den Versbau des Gedichts nicht störend empfinden zu lassen. Ueberhaupt scheint uns diese ganze Tonweise für den Gegenstand nicht würdig genug. Auch im folgenden: „Beim heiligen Abendmahl" ist die taktische Schreibung nicht genau, wird jedoch beim Vortrage die Hörer weniger stören. No. 7 „Heimweh" und No. 8 „Am Buss- und Bettage" werden nicht Wenigen genügen. Der Komponist hat vorzüglich wenig geübte Sänger vor Augen gehabt und auf Leichtigkeit der Ausführung am Meisten Rücksicht genommen.

Der Liedersaal. Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor. Heft 1. Partitur. Zürich, bei Hans Georg Nägeli.

Eine mit richtigem Takte gut auserlesene Anthologie leicht vorzutragender schöner Lieder von älteren allgemein geehrten und von neueren uns weniger bekannten Komponisten, sämmtlich von ansprechenden Texten gehoben. Das erste Heft enthält 21 Lieder und einen länger ausgeführten Gesang auf 20 Querquartseiten. Das Unternehmen wird Anklang finden.

Coeur König, Gedicht von A. Kopisch, für vier Männerstimmen komponirt von *Fr. Kücken.* Op. 36. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Dieser Scherz, der auch dem Wortinhalte nach einer allgemein zusagenden Spitze sich erfreut, hat durch das Rezitativische des zweiten Basses, der im Solo eine wichtige Rolle spielt, und durch das Antworten des Chores etwas Dramatisirtes, und in der Art der Musik etwas leicht Motettenartiges erhalten, worin die grossväterlichen Textwiederholungen das Komische vermehren und ihm zu einem verbreiteteren Antheil der Hörer und der Vortragenden verhelfen werden. Das derb Komische, sobald es nicht zu stark über die Schnur haut, macht immer mehr Glück, als das fein Komische, weil bei dem Letzten das dabei Vorauszusetzende sich nicht überall vorfindet etc. Wir glauben daher dem Werkchen den besten Absatz versprechen zu dürfen; es wird die Meisten heiter unterhalten und besonders die Lust der Tafel mannigfaltiger machen. Man erhält Partitur und Stimmen; es ist also für Alles gesorgt, was man hierbei nur wünschen kann.

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt von *O. Baehr.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die gewählten Gedichte sind: Schifffahrt von H. v. Fallersleben (in 2 Nummern); Frühlingsruf, von v. Schlippenbach; Waldesgruss, von demselben; Erntelied, von H. v. Fallersleben; Bauernregel, von Uhland. Der uns unbekannte Komponist zeigt sich geschmackvoll und musikalisch gebildet; seine Melodien sind natürlich, angemessen und frisch; die Stimmenverwebung, auf gute Harmonie gebaut, ist fliessend, anziehend und leicht. Dabei waltet das Heitere bedeutend vor; selbst der vierte Gesang behauptet in seinem Ernst etwas so Freundliches und Mildes, dass diese Gesänge überall angenehme Förderer gut geselliger Unterhaltung sein werden. Man erhält Partitur und Stimmen sehr schön gedruckt.

Zehn Orgelstücke mit und ohne Pedal zu spielen komponirt und Herrn *James Thal* freundschaftlich gewidmet von *Anton André.* 68. Werk. Pr. 1 Fl. 12 Kr., oder 16 gGr. Offenbach a. M. bei Joh. André.

(Eingesandt.)

Im dritten Bande der hinterlassenen Schriften von K. M. v. Weber heisst es S. 152 über den Komponisten A—e:

„Ihr tadelt? nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Dass selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben."

Den Beleg zu des verstorbenen Hochmeisters Ausspruche liefert auch diese herrliche Komposizion, und beweist zugleich, wie originell, edel und gründlich A. André auch für die Orgel zu schreiben vermag! Ich sage originell; wenn der belehrende Vorbericht vom Spieler nicht unbeachtet bleibt, so klingt es hier ganz anders, als wie die meisten ältern und neuesten Orgelstücke; gründlich: rein im Satze, dabei sehr melodiös und dem Tempel Gottes höchst entsprechend. — Wie mag es wohl kommen, dass über diesen hochstehend tiefdenkenden Künstler so wenig öffentlich gesprochen wird? So z. B. habe ich über A. André's erschienene Lieder und Gesänge, bis jetzt 60 an der Zahl, noch in keiner musikal. Zeitschrift eine Besprechung gefunden, während über manches Geringfügige öfters viel gesprochen wird! André's Lieder sind in jeder Beziehung klassisch zu nennen. Welch richtige Deklamazion, welche poetische Auffassung und welchen Ausdruck hat schon No. 1: „Ohne deine Blicke ist die schönste Flur" etc. Nur Schade, dass die Pianofortebegleitung für manche Liebhaber etwas zu schwer sein möchte. Alle Gesangfreunde und zunächst Gesangsfreundinnen werden es nicht bereuen, dieser Lieder und Gesänge Bekanntschaft zu machen; sie sind sämmtlich bei Joh. André erschienen.

Nachschrift der Redakzion.

Ueber des geehrten Ant. André Werke ist in u. Bl. sogar noch öfter gesprochen worden, als uns durch Einsendung derselben Gelegenheit dazu geboten worden ist. Bei besonders wichtigen Werken thut man dies schon einmal um der geneigten Leser willen. — Oder sollte es wohl eine Pflicht der Redakzion sein, auch sogar nach Liederheften zu laufen, um sie anzuzeigen? — Herrn Anton André's Lieder sind nicht eingesandt, folglich auch nicht besprochen worden, was in u. Bl. ganz in der Ordnung ist, da wir uns oft und bestimmt darüber erklärt haben. — Was der Herr Einsender übrigens noch beifügt, geht uns gar nicht an, sondern diejenigen, die Allotria treiben, und nicht überlegen, dass Geringfügiges und Tadelhaftes eins ist, Tadel hingegen nicht ohne Beweis und Zurechtweisung hingestellt werden darf, wenn der Verf. des Getadelten und selbst das Publikum, das vor dem Verfehlten gewarnt werden muss, überzeugt werden sollen. Loben kann man, wenn man sonst will, ohne Grund, es lässt sich dies Jeder schon gefallen; mit dem Widerspruch hingegen sieht es anders aus, was der Herr Verf. hätte bedenken sollen. — Endlich sind wir stets sehr froh gewesen, wenn uns recht viel Gutes eingesandt wurde. Aber die guten Herren sind oft, wenn sie beliebt werden, so stolz, dass sie keine Anzeige mehr nöthig zu haben glauben und dass sie wollen, man solle sie um ihre Werke bitten. Aber das thun wir nicht, und sind so stolz als sie, so weit es Rechtens ist. Wo zwei Parteien zu einer Sache gehören, müssen beide dafür das Ihre thun, wenn es gut gehen soll. Geht es dann minder gut, wird gewöhnlich die Schuld auf den unschuldigen Theil geschoben, der nur diesmal keine Lust hat, sie auf sich sitzen zu lassen. — Schlüsslich: der Reim?! — Er stehe *).

Nachrichten.

Berlin, den 12. November. Schon im Oktober gewährten einige Musikaufführungen und Opernvorstellungen erhebende Unterhaltung. Händels grossartiges Oratorium „Judas Makkabäus" wurde von der Singakademie, als eine Nachfeier der funfzigjährigen Jubelfeier im Mai, zu wohlthätigen Zwecken, in der erleuchteten Garnisonkirche trefflich ausgeführt, da beide Abtheilungen der Akademie, an 400 Personen, die Chöre mit der grössten Präzision ausdrucksvoll, die Soli unsere vorzüglichsten Künstler und Dilettanten, z. B. Judas Makkabäus Hr. *Mantius*, sangen und die königl. Kapelle mitwirkte. Der König, erst an demselben Tage aus Schlesien zurückgekehrt, wohnte der Aufführung von Anfang bis zu Ende bei. Leider hatte übrigens stürmisches Regenwetter sehr zahlreichen Besuch der Kirchenmusik verhindert. Dennoch hat die Brutto-Einnahme an 600 Rthlr. betragen. In kleinerem Maassstabe, jedoch nicht minder interessant war die Aufführung des „Weltgerichts" von Friedrich Schneider von Seiten des Gesanginstituts im ersten Abonnementskonzerte des Hrn. MD. Julius Schneider, welcher in diesen Tagen auch seine Kantate: „Teutschlands Befreiung" zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche aufführte. Der Geburtstag des König wurde am 15. Oktober durch Festlichkeiten von der königl. Akademie der Künste, Universität, Akademie der Wissenschaften, Singakademie und in den drei Theatern gefeiert. Ueber die Feier in der k. Akademie der Künste erfolgt ein besonderer Bericht. Die Singakademie begann ihre Nachfeier des Geburtsfestes am 19. Okt. mit einem Choral Zelters: „Gott in der Höh' sei Ehr," welchem ein „Salvum fac Regem, Domine!" von Granzin für 6 Stimmen, dann das neue Preussenlied von Dr. Karl Seidel, der Melodie des God save the king angepasst, sehr wirksam folgte. Händels (sogenanntes Utrechter) Te Deum für 8 Singstimmen von Zelter eingerichtet und mehrere Gesänge aus Händels „Messias" bildeten den zweiten Theil der Feier, welche das prachtvolle Halleluja würdig schloss. Auch am Beerdigungstage des genialen und vielfach verdienten Ober-Landes-Bau-Direktors Professor Schinkel widmete die Singakademie dem ehrenwerthen Mitgliede der k. Akademie der Künste eine einfach gemüthvolle Gedächtnissfeier. Nach Joh. Seb. Bach's Choral: „Tod, wo ist dein Stachel?" deuteten wenig Worte des Direktors an, welchen Verlust der Staat und die gesammte Kunst erlitten. Hieran schloss sich Zelter's Requiem, worauf L. Hellwig's „Sancta Maria" und die Motette: „Trauert um die Trauern-

*) Die Verlagshandlung kann sich mit obiger Nachschrift der verehrlichen Redakzion nicht durchaus einverstanden erklären.

den“ von C. F. Rungenhagen folgte. Konzerte fanden im Oktober noch nicht Statt.

Das königliche Theater hat sich durch die mit grosser Mühe und Sorgfalt unter L. Tieck's Anleitung eingeübte Vorstellung der Tragödie Antigone von Sophokles ausgezeichnet. Da solche indess nur vor dem königlichen Hofe und wenigen auserwählten Zuschauern in dem nach antiker Art dazu besonders eingerichteten Theater im neuen Palais bei Potsdam Statt gefunden hat, so muss eine nähere Anzeige darüber bis nach der zu hoffenden öffentlichen Aufführung ausgesetzt bleiben. Die von dem zum Kapellmeister des Königs ernannten Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy zur Antigone, nach Donner's Uebersetzung, neu komponirten Chöre, mit einigen Soli's, sollen von Wirkung und eigenthümlich gewesen sein. Doch hat der sinnige Tonsetzer sich des ganzen Reichthums der neueren Instrumentation angemessen bedient, da jetzt die originale griechische Musik (so weit solche uns bekannt geworden ist) wohl schwerlich Anklang finden dürfte. Es wird besonders ein Trinkchor, als sehr gelungen, gerühmt. Eine Wiederholung dieser Vorstellung hat am 6. d. M. in gleicher Art, wie auch am 7. d. eine Aufführung der Komposizionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust von dem Gesangverein zu Potsdam unter Leitung des Komponisten L. Huth, in Gegenwart des königlichen Hofes im Casino statt gefunden. Die bei der königlichen Bühne angestellte Dem. *Hähnel* hat zweimal die Norma mit gewohntem Erfolge und edler Auffassung des Karakters gesungen, obgleich die vielen Transposizionen einzelner Gesangstellen und ganzer Tonstücke etwas störend waren, besonders in den Duetten mit Adalgisa, welche Dem. *Schultze* sehr innig, theilweise nur nicht ganz rein sang. Herr *Eicke* sang den Sever, von lebhaftem Spiel unterstützt, nicht ohne Wirkung. Endlich hatten wir denn auch einmal wieder eine neue Oper, oder vielmehr Lustspiel mit Gesang: „Der Guitarrespieler“, aus dem Französischen des unerschöpflichen Scribe von Grünbaum übertragen, mit Musik von Halévy. Die Manier dieses Komponisten, artige Melodien durch pikante Rythmen und Modulazionen zu würzen, mehr für feine Ausarbeitung der Details, als geniale Auffassung der Karaktere in grossen Zügen zu leisten, verläugnet sich auch in dieser, dem Zeitgeschmack entsprechenden Operette nicht, welche nur zu viel Dialog und eine so spannende, verwickelte Handlung enthält, dass das musikalische Interesse dadurch verringert wird. Ueber das Stück und die Komposizion haben diese Blätter bereits mehrere Mittheilungen erhalten, daher sich Referent darauf beschränkt, die vorzügliche Ausführung der Hauptrollen der Sara und des Riccardo durch Dem. *Tuczeck* und Herrn *Mantius* zu erwähnen. Die Tenorpartie des Gouverneurs Fra Lorenzo war der Stimmlage des Hrn. *Blume* nicht ganz angemessen, obgleich derselbe den gefoppten Inquisitor sehr belustigend darstellte. Hr. Eicke sprach und spielte den patriotischen Kaufmann Martin de Ximena kräftig und angemessen; die Basspartie schien ihm indess etwas zu tief zu liegen. Den Don Alvar de Zuniga sang Hr. *Bötticher* ausgezeichnet. Die Donna Manuela wurde von Mad. *Valentini* mit Anstand und gemässigter Färbung der stolzen, etwas bornirten spanischen Dame dargestellt. Das Singspiel ist wegen des vorzüglich erforderlichen feinen und lebendigen Spiels, ausser der Gesangvirtuosität der Sara und des Guitarero, schwer zu besetzen. Die Nebenrollen waren hier ganz genügend vertheilt. Auch liess die Szenerie und reiche Kostümirung nichts zu wünschen übrig. Dennoch wollte die Oper Anfangs nicht so recht erwärmen, hat indess bei wiederholten Vorstellungen allgemeinern Anklang gefunden. Vortrefflich ist die Leistung des Orchesters in diskreter, feiner und effektvoller Ausführung der sehr komplizirten Begleitung. Am meisten gefallen haben folgende Gesänge: 1) die erste Serenade des Riccardo, 2) die Arie der Sara No. 3. mit der darin vorkommenden Romanze, 3) die ganz vorzügliche Arie des Riccardo No. 5. mit langem Ritornell von Harfe, obligater Violin und Blas-Instrumenten, 4) das Duett No. 6., 5) das sehr pikante Sextett No. 7. (überhaupt sind die Ensemble-Gesänge dramatisch und von guter Wirkung). Ferner die rührende Romanze der Sara No. 10. und das letzte Duett No. 12. Bei so viel musikalischem Werth thut der Komposizion nur ein seltener Umstand Eintrag: dass die Handlung durch ihre Verwickelung und das feine Intriguen-Spiel zu sehr von der Musik die Aufmerksamkeit ableitet. Ein ganz vollständiger, wie der Klavierauszug ohne Finale ist, nebst transponirten einzelnen Gesängen für Sopran und Alt, auch sämmtliche Pieçen einzeln sind in der Schlesingerschen Musikhandlung hier erschienen, und an mehrern Instrumental-Arrangements fehlt es auch nicht. — Ausserdem hat die k. Oper den „Feen-See“ noch öfter wiederholt und damit stets ein volles Haus bei hohen Preisen gemacht. Dem. Tuczeck hat die Amine in der „Nachtwandlerin,“ wie die Isabella in „Robert der Teufel“ beifällig gesungen. Auch die „Stumme von Portici“ kam wieder mit Hrn. *Bader* als Masaniello und Mad. *Taglioni* zur Aufführung. Die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne hat einen neuen Schwung durch die neu engagirte junge Sängerin Signora *Laura Assandri* (nicht Albertazzi) erhalten, welche als Desdemona in Rossini's Otello mit ausserordentlichem Erfolg zwei Abende hinter einander debütirte. In der That verbindet diese angenehme Sängerin mit jugendlich einnehmender Persönlichkeit eine frische, meistens reine, zuweilen nur ein wenig scharfe Sopranstimme von vielem Umfang in der Höhe (bis dreigestrichen d und es), Leichtigkeit und Volubilität, nebst Geschmack im Vortrage. Hiezu nun höchst lebendiges, leidenschaftliches Spiel, welches nie die Grenzen des Schönen überschreitet, so ist der günstige Eindruck begreiflich, den Signora Assandri bewirken musste, und den sie auch in spätern Kunstleistungen als Lucia di Lammermoor und Rosina im Barbiere di Siviglia sich zu erhalten gewusst hat. Signora *Forconi*, die Herren *Rossi*, *Paltrinieri* und *Savio* sind nach Wiederholungen des „Turco in Italia“ (ohne sonderlichen Erfolg), der verrufenen

Lucrezia Borgia, des „Elisir d'amore" nach Kopenhagen abgereist. Mehrere neue Mitglieder dieser Gesellschaft werden noch erwartet. Das Interesse an der ital. Oper steigert sich wieder. Auch Signor *Vitali* hat sich als Otello lobenswerth durch energischen Gesang und lebendige Darstellung ausgezeichnet. Schade nur, dass dieser Sänger meistens heiser, so wie Signora *Ferlotti* fast beständig krank ist, wahrscheinlich doch wohl von klimatischem Einflusse herrührend. Auch an Hrn. Rossi, der den Rodrigo in „Otello" und den Conte im Barbiere etc. sehr gut sang, verliert die Oper, wie an Hrn. Paltrinieri (ein vorzüglicher Figaro!) tüchtige Sänger, die nicht so leicht ersetzt werden dürften. Signor *Setti* als Elmiro in „Otello" wollte nicht ganz genügen.

Kürzlich ist auch Donizetti's Parisina mit vielem Beifall gegeben, worüber das Nähere im November-Bericht.

Am Geburtstage der Königin wird im k. Opernhause Gluck's Orpheus und Euridice (Dem. *Hähnel* und *Schultze*, Dem. *Tuczeck* den Amor) nach der italienischen ursprünglichen Komposizion, im Königsstädter Theater ein allegorisches Festspiel und Lucia di Lammermoor mit Signora *Assandri* und einem neu engagirten Sänger, Signor *Salvatore Natale* aus Neapel, gegeben werden. Die Sing-Akademie hat zu ihren vier Konzerten Händel's „Joseph", ein neues Oratorium: „Johann Huss" von Dr. Löwe, die D moll-Messe von Cherubini, und Paulus von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy gewählt. Wie man sich schmeichelt, wird nach der Rückkehr des Königs und der Königin Antigone im Schloss-Theater zu Charlottenburg für eine gewählte Zuhörerschaft wiederholt werden, wo alsdann Ref. auch die allgemein gerühmten Chöre kennen zu lernen hofft. — Auch die Soiréen des Herren MD. Moeser und KM. Zimmermann werden nächstens wieder beginnen. — Herr KM. J. Meyerbeer wird den Winter über, aus Familien-Rücksichten, hier verweilen, weshalb die Aufführung seiner neuesten Oper in Paris noch ausgesetzt bleibt.

Ueber die am 4. d. M. hier statt gehabte Säkularfeier der Grundsteinlegung des königlichen Opernhauses durch eine musikalisch-dramatische Akademie, welche ausschliesslich teutsche Opernmusik, d. h. von gebornen Teutschen, enthalten sollte, und die Absicht angab, die Entwickelung derselben durch diese Anthologie darzuthun, erfolgt nächstens eine besondere Mittheilung, da der Stoff zu reichhaltig ist.

Leipzig, den 29. November 1841. *Fel. Mendelssohn-Bartholdy's* Anwesenheit hat uns binnen wenigen Tagen so viele und bedeutende musikalische Kunstgenüsse gebracht, dass wir kaum so ausführlich darüber darüber berichten können, als sie es verdienen. Am 22. November fand unter seiner Direkzion im Saale des Gewandhauses das alljährliche Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds statt, welches reich und interessant ausgestattet und von Zuhörern fast überfüllt war. Das Repertoir bestand in: Sinfonie von F. David (neu). — Duett aus Uggero il Danese von Mercadante, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*. — Sonate für Pianoforte und Violine von L. van Beethoven (C moll), vorgetragen von Herrn KM. Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy* und Herrn KM. *David*. — Zwei Romanzen von Bellini und Adam mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*. — Lieder ohne Worte, komponirt und vorgetragen von Herrn KM. Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Ouverture zu Leonore von L. van Beethoven (No. 2, Manuskript). — Der 96. Psalm von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

David's Sinfonie ist die erste, welche wir von ihm kennen lernen, vielleicht auch die erste, die er geschrieben; überall aber hört man den tüchtig gebildeten, talentvollen, gewandten Musiker heraus, der sich nicht mühsam abzuarbeiten braucht, um mit einem reichen Schatz musikalischer Ideen ein wohlgeordnetes, klares und wirksames Kunstwerk zu schaffen. Die ganze Sinfonie ist in allen Sätzen ausserordentlich fliessend, kenntnissreich und geschmackvoll gemacht, die Instrumentirung überall gut, oft mit vieler Feinheit berechnet, und die Erfindung so natürlich und ansprechend, dass man nicht nur mit grossem, anhaltenden Interesse, sondern auch mit wahrer Freude dem ganzen sehr ehrenwerthen Werke gern und bis zu Ende folgt. Uns haben am meisten das Andante und Scherzo angesprochen, welche sich durch Erfindung und geistreiche Behandlung ganz vorzüglich auszeichnen. Die Ausführung war unter Mendelssohns Direkzion sehr gelungen und alle Sätze wurden von dem Publikum mit lebhaftem, entschiedenen Beifall aufgenommen. Wir wünschen dem geehrten Komponisten Glück zu diesem Erfolg, durch den er sich wohl bestimmen lassen könnte, uns bald wieder mit einem grösseren Werke zu erfreuen.

Das Duett von Mercadante ist musikalisch zu unbedeutend, als dass es dem wirklich ausgezeichneten Gesange der Fräul. Meerti und des Herrn Tuyn hätte volle Anerkennung verschaffen können; einem teutschen gebildeten Publikum werden solche leere Effektstücke nie volle Befriedigung gewähren.

Desto genussreicher war die hierauf folgende Prachtleistung der Herren Mendelssohn und David; selten wird man diese herrliche Sonate so aus einem Gefühl hervorgegangen, so in allen Theilen vollendet und meisterhaft hören können, und wir begreifen recht wohl die Begeisterung, die solche Leistungen bei Jedem, der überhaupt Sinn für Kunst hat, hervorbringen müssen und durch welche der wahre, gute Geschmack im Grunde weit mehr und sicherer gefördert wird, als dies oft durch jahrelanges mühsames Studium möglich wird. Darin auch hauptsächlich ist der Werth und die Bedeutung des musikalischen Urtheils unseres Konzertpublikums begründet, dass es Jahre hindurch Gelegenheit hatte, sich an den trefflichsten Kunstleistungen heraufzubilden, ein Vortheil, der kaum irgendwo gleich andauernd und in gleicher Vollendung geboten werden dürfte.

Fräul. Meerti sang die Romanzen so schön wie immer, und die zweite von Adam mit so grosser Wir-

kung, dass sie sich bewogen fand, dieselbe zu wiederholen.

Welchen bezaubernden tiefen Eindruck Mendelssohn jederzeit durch den Vortrag seiner herrlichen Lieder ohne Worte hervorbringt, brauchen wir nicht erst zu sagen; es sind diese Kunstleistungen einzig und vollkommen in jeder Hinsicht, von Vielen nachgeahmt, aber von Keinem noch erreicht. Er spielte drei Lieder aus dem neuesten, dem vierten Heft. No. 1, in Asdur, No. 5, das höchst eigenthümliche karaktervolle Volkslied, und No. 6 in A dur, das sich durch melodiöse Erfindung sowohl, als durch brillante Wirkung als Klavierstück auszeichnet.

Die Ouverture zu Leonore von Beethoven, No. 2, C dur, ist die nur als Manuskript (im Besitz der Herren Breitkopf und Härtel) vorhandene erste Bearbeitung der im Druck erschienenen grossen Ouverture zu Leonore, in C dur, welche hier, der genommenen Bezeichnung wegen, immer als No. 3 genannt wird. Bei einer früheren Gelegenheit, als Mendelssohn alle vier Ouverturen, welche Beethoven zu Leonore und Fidelio schrieb, in einem unserer Gewandhauskonzerte zugleich unmittelbar auf einander folgend aufführte, haben wir schon den Wunsch ausgesprochen, dass No. 2 bald im Druck erscheinen möge; wir wiederholen diesen Wunsch, dessen Erfüllung für alle Künstler von höchstem Interesse sein muss, und auch von dem grösseren Publikum gewiss mit Dank aufgenommen werden dürfte. Die Ausführung der Ouverture war sehr schön und erhielt den allgemeinsten lebhaftesten Beifall.

Den Psalm von Mendelssohn, ein kostbares Werk, voller Würde und Kraft, tief ergreifend durch fromme Begeisterung, und auch ausgestattet mit den herrlichsten Schätzen der Kunst, haben wir vor einiger Zeit schon hier öffentlich gehört. Wie damals brachte er auch jetzt die grösste Wirkung hervor. Die Ausführung, welche von einer bedeutenden Anzahl hiesiger Gesangfreunde trefflich unterstützt wurde, war sehr vorzüglich. Die Solopartieen trugen Fräul. *Meerti*, Fräul. *Grünberg* und Herr *Schmidt* vor, unter welchen sich namentlich der Letztere durch gute Auffassung der schönen Tenorpartie auszeichnete. Der Psalm erscheint nächstens in der Musikalienhandlung des Herrn Friedrich Kistner; wir hoffen dann Gelegenheit zu haben, tiefer in die Komposizion eingehen und uns ausführlicher darüber aussprechen zu können.

Das siebente Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. November 1841, ebenfalls noch unter Mendelssohns Mitwirkung, brachte: Ouverture zum Wasserträger von Cherubini. — Arie aus Donna Caritea von Mercadante, gesungen von Fräul. *Meerti*. — Konzert für Pianoforte von L. van Beethoven (G dur), vorgetragen von Herrn KM. Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*. — Der 114. Psalm und Ouverture, Chöre und Soli aus dem Oratorium „Paulus" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. —

Die Ouverture wurde sehr gut und mit vieler Anerkennung ausgeführt. Fräul. Meerti sang die nicht uninteressante Arie von Mercadante vorzüglich und noch besser als ihr seither manche andere grössere Gesangpartieen gelungen waren. — Wenn Mendelssohn ein Konzert von Beethoven vorträgt, so weiss unser Publikum schon aus Erfahrung, welch hohen, seltenen Kunstgenuss es in doppelter Hinsicht zu erwarten hat. Nicht die treffliche, geistvolle Auffassung der herrlichen Komposizion, nicht der unvergleichlich meisterhafte Vortrag derselben allein ist es, was hohes Interesse und wahre Freude gewährt, sondern hauptsächlich durch die unnachahmlichen, genialen Improvisazionen, welche Mendelssohn in den Kadenzen bietet, bringt er eine so tiefe, schlagende Wirkung hervor, wie es nur ihm allein, bei seinen glänzenden, glücklichen Gaben, vergönnt zu sein scheint. Man weiss in der That nicht, ob man mehr die reiche Erfindung, die trefflichen geistvollen Kombinazionen der Motive, oder die meisterhafte Ausführung derselben bewundern soll, durch die er im Augenblick ein neues Kunstwerk schafft, das leider nur zu schnell vorübergeht und dann für immer verschwindet.

Zur Ausführung der Gesangkomposizionen hatte sich wieder eine grosse Anzahl der gebildetsten Gesangfreunde vereiniget, und trug zu dem vorzüglichen Gelingen derselben wesentlich bei. Der grossartige, für Doppelchor geschriebene Psalm (bei Breitkopf und Härtel unlängst erschienen) ist von ergreifender und glänzender Wirkung. Den Paulus, dieses Meisterwerk der neuesten Zeit, kennt die ganze gebildete musikalische Welt. Aus ihm kamen zur Aufführung: die Ouverture und alle unmittelbar hierauf folgende Chöre und Soli bis zu und mit dem Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme. Die Soli wurden von Fräul. *Meerti*, Herrn *Tuyn* und Herrn *Pögner* sehr gut vorgetragen und das Ganze machte tiefen, nachhaltigen Eindruck. Wir müssen überhaupt gestehen, dass uns dies Konzert durch die Zusammenstellung der herrlichen Kunstwerke sowohl, als durch deren vortreffliche Ausführung einen grossen Genuss gewährt hat, für den wir um so dankbarer sind, je seltener wir dergleichen jetzt haben werden, da hierzu Mendelssohns Anwesenheit und Mitwirkung wesentlich nothwendig sind. Er ist leider schon wieder nach Berlin abgereist und wird von da wohl erst Anfangs kommenden Jahres zurückkehren. Am vergangenen Sonnabend hat er noch in der ersten Quartettunterhaltung dieses Winters im Saale des Gewandhauses, sein Trio und einige seiner neuesten Pianofortekomposizionen gespielt, worüber wir später mit berichten werden. Der von mehreren Kunstfreunden in gewähltem Privatkreise unternommenen Vorlesung der Antigone von Sophokles mit Ausführung der von Mendelssohn komponirten Chöre, welche gestern unter seiner Leitung stattgefunden hat, haben wir leider nicht beiwohnen können. Die Wirkung soll grossartig in jeder Hinsicht gewesen sein, und alle, die so glücklich waren, daran Theil nehmen zu dürfen, sind davon tief ergriffen und des Lobes voll. Vielleicht gelingt es uns, auch hierüber noch einiges Nähere mittheilen zu können. †

Berlin. Ueber die Feier des Geburtstages des Königs von Preussen am 15. Oktober 1841 in der königl. Akademie der Künste. Die bisher am 3. August, dem

Geburtstage des verstorbenen Königs, stattgefundene öffentliche Sitzung der königl. Akademie der Künste, in welcher der grosse Preis im Fache der bildenden Kunst alljährlich verliehen wird, ist jetzt auf den 15. Oktober, als den Geburtstag des regierenden Königs Friedrich Wilhelm 4. verlegt und wurde in diesem Jahr zum ersten Mal an diesem Tage festlich begangen. Nach einer einleitenden Rede des Direktors wurde die Feier mit einer in würdigem Styl gehaltenen Festkantate von C. F. Rungenhagen eröffnet, welche aus einem reich figurirten Chor, einem kantabeln Terzett für zwei Soprane und Tenor und einem fugirten Schlusschor von tüchtiger Arbeit und grossartigem Karakter bestand. Der Sekretär der Akademie der Künste führte in seiner Rede an, dass die Stiftung des grossen Preises ein Geschenk des verstorbenen Königs sei, welches von der Akademie mit dem innigsten Dank erkannt werde u. s. w. Hierauf folgte der Bericht über die Konkurrenzaufgabe, die in diesem Jahre der Skulptur ertheilt sei. Drei Preisbewerber wurden als verdienstlich erwähnt, als Sieger wurde (nach geöffnetem Namenszettel) der Bildhauer *Schiffelbein* aus Berlin, Schüler des Professor Wichmann, proklamirt. Den Schluss der Feier bildeten zwei Musikstücke von Jul. Stern, Eleven der akademischen Schule für musikalische Komposizion, welcher seinen Kursus beschlossen und sich als tüchtig bewährt hat. Das erstere Musikstück war der Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott," als Motiv zu einem lebendigen, freien Instrumentalsatz, in welchem der Cantus firmus in einem Grave angedeutet, und im folgenden Allegro maestoso von den Posaunen durchgeführt wird. Das zweite Musikstück war eine Szene zur Oper Armida in italienischer Sprache. Beide Musikstücke sind richtig aufgefasst, und bezeugen, dass die Eleven der akademischen Schule auf den rechten Weg geführt und angeleitet werden, mit Geschicklichkeit im reinen Satze Karakter und Wahrheit des Ausdrucks zu verbinden.

Auch die Ausführung der Orchesterpartieen erfolgte grösstentheils durch Eleven der Akademie, unter Leitung des Herrn Konzertmeister *Ries*. Die Singstimmen waren von Mitgliedern der Singakademie übernommen.

Erfurt. Am 14. und 15. Oktober wurde hier, mit gewohnter Feierlichkeit und lebhafter Theilnahme der Stadt und Umgegend, das Geburtsfest des Königs begangen. Am 14., als am Tage der Vorfeier, wurde vom Soller'schen Musikvereine im Theater, bei ziemlich starker Besetzung des Chors und Orchesters und guter Vertretung der Solopartieen durch geschickte Dilettanten, das Alexanderfest von Händel aufgeführt. Herr Kapellmeister Chelard aus Weimar, welcher die Güte hatte, die Direkzion zu übernehmen, leitete die Aufführung mit Sicherheit und so geschmackvoller Berücksichtigung des eigenthümlichen Karakters jenes frischen und kräftigen Oratoriums, dass dabei nur weniges, wie etwa eine minder steife Bewegung des Orchesters in der Introdukzion und bei Begleitung einzelner Gesangpartieen, zu wünschen übrig blieb. Die dabei gebrauchte Bearbeitung des Textes litt an vielen Härten und Dunkelheiten.. Schade! dass man nicht zu einer besseren gegriffen hatte, an welcher es, so viel wir wissen, nicht fehlt. Da diese Komposizion des grossen Meisters hier seit langer Zeit nicht aufgeführt worden war, so erregte sie, zumal bei musikkundigeren Hörern, grosses Interesse, welchem der Umstand, dass manche lieber einen vaterländischen Künstler an der Spitze des Orchesters gesehen hätten, keinen, oder doch nur geringen Abbruch thun konnte. — Unbillig bleibt es freilich immer, wenn Männern, welche mit mühsamem Fleisse das Einstudiren eines grossen Werkes besorgt und die Vorproben geleitet haben, durch einen Fremden, mit leichter Mühe, die reife Frucht so zu sagen vom Baume abgeschüttelt wird, und wir sind der Meinung, dass sich solch fremdes Einschreiten nur dann rechtfertigen lasse, wenn es von Seiten des Komponisten des eben auszuführenden Werkes selbst stattfindet. Die Chöre waren mit Fleiss eingeübt und die Soli boten manchen sehr erfreulichen Moment.

Schon am frühen Morgen des 15. ertönte vom Dome und anderen Plätzen her kräftig ergreifender Choralgesang, in welchem die Schuljugend sich wohl unterrichtet zeigte. Wie fleissig und mit wie gutem Erfolge für diesen Zweig, neben anderen verdienstvollen Männern, auch Herr Fischer, als Kantor am Dome angestellt und als Erfinder eines neuen Blasinstruments, so wie als Liederkomponist öfter genannt, in seinem Kreise thätig ist, möge nicht unbemerkt bleiben. Die musikalische Hauptfeier des Erfurt'schen Musikvereins fand ebenfalls im dazu besonders schön dekorirten Saale des Schauspielhauses statt, und wurde, unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *Ketschau* von einem bedeutend stark und in einzelnen Instrumenten, zumal den ersten Klarinetten, ausgezeichnet tüchtig besetzten Orchester, durch M. v. Weber's Jubelouverture, an welche ein patriotischer Festgesang sich anschloss, in sehr tüchtiger, freudig anregender Weise eröffnet. Hierauf folgte eine in Text und Musik gleich wohlgelungene für diese Gelegenheit besonders berechnete grosse Festhymne, gedichtet von *F. Rinne*, komponirt von *Ketschau*. Indem wir die ausführlichere Beurtheilung dieser werthvollen, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommenen Arbeit in diesem Blatte uns vorbehalten, wollen wir hier nur bemerken, dass sie sich wegen ihrer Anwendbarkeit für ähnliche Feste, wie das hiesige, gewiss bald auch im weitern Kreise die Anerkennung sichern wird, welche ihr hier bei so wohlgelungener Ausführung der Solopartieen zu Theil wurde.

Im gastlichen Kreise einer auserwählten Liedertafel, deren Leistungen dem Besten sich anschlossen, was wir je in diesem Bereiche vernommen, beschlossen wir das heutige Fest zuletzt noch durch die improvisorischen Darstellungen eines reichbegabten dramatischen Gesangtalents freudigst überrascht, im belehrenden Gespräche mit geistreichen, hochgebildeten Kunstfreunden, deren das in vieler Hinsicht so anziehende Erfurt gar manche um sein Musikwesen sehr vielfach verdiente aufzuweisen hat. Dr. *K. S.*

Sommerstagione u. s. w. in Italien.
(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari. Donizetti's Figlia del Reggimento hat sich sogar nach dieser Hauptstadt verirrt; ihr Name war Mayer-Bonasi, und fand nebst ihren Begleitern, Tenor Bertolasi und dem Ehepaar Boccomini, gute Aufnahme. Mit der Mayer-Bonasi, der Reali-Boccomini, den Herren Bertolasi, Boccomini und Luisa machte Ricci's Scaramuccia einen Quasi-Fiasco, weil man diese Oper ein anderes Mal weit besser hier gegeben hat. Donizetti's Lucia di Lammermoor machte Scaramuccia ganz und gar vergessen.

Kirchenstaat.

Sinigaglia. Impresario Lanari beschenkte die diesjährige hiesige Messe mit der Frezzolini, ihrem Gatten, Tenor Poggi und Ronconi (Giorgio), welches treffliche Kleeblatt in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Biombanti die erkrankte Grévedon, in der ersten Vorstellung, in der Rolle der Agnese ersetzte, ohne Weiteres der gehegten grossen Erwartung vollkommen entsprach und überreichlich beklatscht wurde. Dasselbe gilt von der zweiten Oper, Donizetti's Lucrezia Borgia, in welcher die Frezzolini Fanatismo, ihr Gatte Delirio und Ronconi Entusiasmo erregte. Unsere heutigen Sänger machen sich's mit ihren Steckenpferden gar bequem und werden dabei sehr reich.

Benanntes Ehepaar ist bereits für's römische Theater Apollo im Karneval 1843 engagirt. Künftigen Karneval singt Herr *Poggi* allein daselbst.

Man ist für nächsten Karneval sehr besorgt; mehr als ein Dutzend Prime Donne, darunter nur gedachte *Frezzolini*, sind in gesegneten Umständen.

Macerata. Donizetti's Marino Faliero hat hier gefallen, weil Cosselli (Protagonist) ein anerkannter Professor, Tenor Caggiati mit einer hübschen und „starken" Stimme, die hübsche Olivier als leidliche Prima Donna willkommen waren, und auch Mazzotti die Rolle des Israele genügend gab. Eine von der Olivier eingelegte, vom Fürsten Poniatowsky eigens für sie komponirte Kavatine fand lärmenden Beifall. In Mercadante's nachher gegebener Elena da Feltre gefielen einzig und allein die Sänger.

Lugo. Die heurige Messe wiederholte das im vorigen Jahr gegebene Donizetti'sche Meisterstück, Lucia di Lammermoor genannt, in deren Musik die Zuhörer diesmal eine ganz neue Philosophie und Gelahrtheit fanden; zu welcher köstlichen Täuschung die Teresa De Giulj, der moskowitische Tenor Ivanoff und die Bassisten Casali, Sarti nicht wenig beitrugen; ja Einige wollen behaupten, die De Giulj werde bald die Unger ersetzen! Auch Donizetti's Lucrezia Borgia mit einer von Ivanoff eingelegten Mercadante'schen Romanze hat Alles entzückt.

Fabriano. In der Nina pazza per amore war die Cresci eine allerliebste Närrin, und von den Zuhörern überaus begünstigt. Ihr zur Seite thaten die beiden Anfänger, Tenor Penazzi und Bassist Cocetti ihr Mögliches.

Imola. Der gefeierte Bassist Badiali hat dieser seiner Vaterstadt eine ganz ausserordentliche Artigkeit dadurch erwiesen, dass er die Sommerstagione hier machte. Als Torquato Tasso, in Donizetti's Oper gleiches Namens, wurde er von seinen Landsleuten mit der grössten Dankbarkeit enthusiastisch beklatscht. Die Abbadia hatte seit ihrem Auftreten in der Nachbarstadt Bologna in der Kunst gewonnen, weswegen ihr die hohe Zufriedenheit der Zuhörer nicht fehlen konnte. Tenor Borioni mit schöner Stimme gab seine unbedeutende Rolle, eben so wie der Buffo Fontana die seinige befriedigend. In der Lucia di Lammermoor sang die Französin De Rieux, nicht sehr glorreichen Andenkens, die Titelrolle und Herr Brutti ersetzte den unpässlichen Badiali.

Bologna. Rossini, der unlängst zum Ehrenmitgliede der Accademia Pontificia di Belle Arti ernannt worden ist, und diesen Sommer die nahe von hier gelegenen Bäder Delle Poretta mit seiner Gegenwart beglückte, war in der zweiten Hälfte Juli im besten Wohlsein in seiner Residenz hier wieder eingetroffen.

Der über Wien aus Odessa in's Vaterland zurückgekehrte Tenor *Pietro Gentile* errichtet hier ein Ufficio di Corrispondenza Teatrale, d. h. er vertauscht die Sängerprofession mit jener des Theatersensal.

Die *Bertinotti* ist mit ihrer neuen Schülerin *Balbina Stefanone* nach Florenz abgereist. Letztere wird bei Gelegenheit der daselbst in der diesjährigen Versammlung der Naturforscher aufzuführenden Schöpfung von Haydn den Hauptpart dieses Oratoriums singen.

Die Prima Donna *Giulia Negri*, geb. zu Mailand im Jahr 1818, ist hier am 23. August, 23 Jahr alt, gestorben.

Ein hiesiges öffentliches Blatt kündigt folgende Neuheit von dem bekannten Orchesterdirektor und Komponisten *Petrini-Zamboni* an: La Vendetta del conte Cisternone, ossia l'appello de' Maestri di musica. Farsa di Nicola Petrini-Zamboni.

Personaggi.

Il conte Cisternone. } Im Kostüm des Endes des vo-
Fabricio, suo cameriere. } rigen Jahrhunderts.
Il maestro Crescendo. Reisekleid, Papilloten, bauchig, kleine Mütze.
Madama Cabaletta, sua moglie. Mit Bändern, Ohrgehängen, Blonden u. s. w. geziert.
Il maestro Preludio. Eine Art Stenterello (Maske in Toskana).
Madamigella Romanza, sua figlia. Blass, weiss und ohne allen Prunk gekleidet.
La maestra Cadenza. Matrone aus dem vorigen Jahrhundert.
Il maestro Romore. Mütze, kurze Hosen, gestiefelt und gespornt; eine Peitsche in der Hand.
Il maestro Unisono. Modern. Petitmaitre.
Il maestro Contrappunto. Alt, blass, arm.
Madama Sinfonia, sua consorte. Schwarz gekleidet.
Canone. } Bediente des maestro Contrappunto, die nicht
Ritmo. } reden; als Bediente gekleidet.
Il Suggeritore (Souffleur), ungefähr wie der maestro Contrappunto.
Bediente des Grafen, die nicht reden.

Ohne anzuzeigen, ob Herr Petrini-Zamboni, der bereits eine Oper komponirt (noch im Mannskript), und so eben Violinquartetten auf Subskripzion herausgibt, diese Verse zur Musik benutzt oder nicht. Die darin handelnden originellen Personen sind hier mitgetheilt, und der Gegenstand könnte etwa von Herrn *Bäuerle* in Wien (der unlängst mit seinem Rococo Glück machte) oder von einem andern humoristischen Theaterdichter behandelt werden. Schade dass *Joseph Weigl* nicht um 30 Jahr jünger ist; er wäre vielleicht der einzige teutsche Meister, der diese Operette echt buffo schreiben könnte.

Herr *Fétis*, Vater, der sich acht Tage hier aufgehalten, und fast täglichen Umgang mit *Rossini* gepflogen, reist heute (23. September) nach Florenz.

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lukka.

Livorno. Nachdem die Frühlings-Sängergesellschaft, ziemlich spät, noch Ricci's Chiara di Rosenberg aufgetischt hatten und abgereist waren, begann die Stagione estiva mit der glanzvoll in Szene gegangenen Oper Marescialla d' Ancre, del maestro Nini, die einen glanzvollen Fiasco nach Hause trug; die Demeric, Milesi und Zmyosky hätten zum Debut was Besseres wählen können. Ein ganz ähnliches Schicksal hatte darauf Herrn Gordigiani's Arragonesi in Napoli, worin die Ronconi-Bertuzzi, Tenor Tatti und Buffo Luzio sammt der Musik Alles einschlafen machten. Ein weit besseres Schicksal fand nachher Herrn Marliani's zu Paris komponirter Bravo, mit der hübschen talentvollen Anfängerin Goggi, Milesi, Tabellini; fast alle Stücke wurden mehr oder weniger stark beklatscht, und nicht nur Sänger, sondern auch die französisch-deutsch-italienische Zwittermusik des Herrn Marliani. Die Opera buffa Don Desiderio, vom Fürsten Poniatowsky, mit der Demeric, Milesi, Lucio und Valentini fand eine günstige Aufnahme; Sänger und Maestro wurden mehrmals gerufen. In Herrn Campana's Giulio d'Este sang Tenor Monti und Bassist Bartoli ohne Erfolg. Die Musik der ursprünglich für Venedig komponirten Oper, wie auch die Prima Donna Goggi gefiel (NB. Herr Campana ist ein Livorneser); in der Folge ging es auch mit Herrn Monti besser.

Siena. Donizetti's Belisario und Rossini's Nuovo Mosè, mit der Mattioli, der Mori, dem Tenor Marcucci und Bassisten Porto (Protagonist, der bravste) erfreuten sich der besten Aufnahme.

Florenz. (Teatro Leopoldo.) Die Bartolini, die Ricci, Tenor Roppa und der neue Bassist Artemosky gaben Bellini's Beatrice di Tenda ohne guten Erfolg; ausser Roppa gefiel nichts.

(Teatro di Piazza Vecchia.) D.'s Belisario, mit der Vecchi, der Cajani, dem Tenor Comassi und Bassisten Dossi (Protagonist) passirten ganz gut die Breter.

(Teatro de' Solleciti.) In Mercadante's Giuramento hielten sich wacker die Ciotti-Grossoni, die Castelli, die Herren Gaja und Del Vivo; im Barbiere der Buffo Mondei.

Der vortheilhaft bekannte Impresario Lanari hat die *Maray* fürs Jahr 1842 engagirt. — Eben diese *Maray* und die *Olivier* wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Società Filarmonica ernannt.

Wegen der bevorstehenden heurigen dritten Versammlung der Naturforscher in dieser Hauptstadt schlug die hiesige Zeitung eine Kollekte vor, um im Saale des Palazzo Vecchio Haydn's Vier Jahreszeiten aufführen zu können. 400 Personen, deren jede einen Dukaten beisteuert, meinte sie, seien hinlänglich, um jenes Unter-Unternehmen zu vollführen. Der Maestro Fürst Poniatowsky hatte sich bereits als Sammler angekündigt; man gab jedoch abermals Haydn's *Schöpfung*, an welcher den 19. September im benannten Saale des Palazzo Vecchio stattgefundenen Aufführung 600 Individuen, Sänger und Spielleute, Theil nahmen. Die Hauptpartien wurden von Madamigella Balbina Stefanone, Schülerin der Bertinotti (s. Bologna), und den Herren Ceccherini und Federighi trefflich vorgetragen. Der grossherzogliche Hof und eine ungeheuere Menge Menschen aus allen Ständen waren bei dieser sehr glänzenden Aufführung des deutschen Riesenwerkes zugegen.

Obbenannte Società Filarmonica gab am 3. Juli eine Accademia Vocale ed Instrumentale wie folgt: *Parte prima*. Ouverture aus M.'s Caritea. Stücke aus Semiramide, Anna Bolena, Beatrice di Tenda, vorgetragen von der Maray, Corelli, Musich, Porto und Massoli. — *Parte seconda*. Ein vierstimmiger Hymnus, vom Maestro Marliani, vorgetragen von den Damen Maray und Olivier, den Herren Corelli und Trizzi. Duett aus der Lucia (Olivier, Musich). Chor und Cavatina aus der Semiramide (Maray). — *Parte terza*. L'ultima Battaglia dell' Eroe del secolo XIX, Sinfonia drammatica, di Egisto Mosel (vielleicht Sohn des einstigen hiesigen Orchesterdirektors). Der Verfasser selbst erklärte die Entstehung der Einleitung dieser Sinfonia wie hier in der wörtlichen Uebersetzung folgt. „Um den Eingang meines Werkchens zu komponiren, begnügte ich mich nicht mit der Imaginazion allein; eigens begab ich mich vor Tags auf einen unserer Hügel, wo ich kurz nach meiner Ankunft Drei schlagen hörte, während in der Ferne ein Fluss einförmig rauschte, worauf sich eine Nachteule und ein Hahn hören liessen, und ein Fuhrmann der Dämmerung vorberging. Der Specht grüsste zuerst die Morgenröthe, und beim Sonnenaufgang liess sich ein gefälliger Chor von tausend Vögeln auf eine köstliche Art vernehmen. Nicht unterliess ich in der Einleitung, das, was ich gehört, wieder zu geben; das Ganze endet mit einem grossen Forte, um das ganze Licht anzudeuten; ein Gegenstand, den schon der unsterbliche Haydn behandelt hat. Die Hauptgedanken meiner Battaglia sind: 1) Aurora und Sonnenaufgang. — 2) Anrücken verschiedener Armeecorps. — 3) Appells der verschiedenen Armeecorps. — 4) Schlacht. — 5) Abgang der Armee. — 6) Friedenschor.“ — Mehr ist hierüber nichts zu sagen.

Citta di Castello. Zur Eröffnung des hiesigen neu erbauten Theaters wurden die Dérancourt, die Santolini, Tenor Morini und die Bassisten Griffoni und Meini en-

gagirt, und am 19. August machten die ersten vier Benannten grossen Eclat mit D.'s famöser Lucrezia Borgia. Persiani's Ines di Castro gefiel ebenfalls.

Lucca. Mercadante's Bravo und Vestale mit der Maray, dem grossen Donzelli, Castellan und Ronconi (Sebastiano) konnten unmöglich Fiasco machen. Die Sänger wurden stark beklatscht, aber die Musik zog wenig an. In D.'s Gemma di Vergy erregte jeden Abend die Maray Furore, Donzelli Delirium, Ronconi Fanatismo, und so ging es auch in Rossini's Otello.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Neueste Entdeckung einer massiven Frechheit oder Rüge eines musikalischen Plagiats. Der rühmlichst bekannte Hofr. André zu Offenbach hat bereits vor 25 Jahren über die Melodie des berühmten Volksliedes: „God save the king" Variazionen für das Pianoforte herausgegeben, welche verdienten Beifall gewonnen haben. Jüngst aber hat ein gewisser *Wilhelm Köhler* dieselben, ohne Wohn- oder Verlagsortes-Angabe, notlich (*oder Note für Note*) nachgedruckt und, als von ihm gesetzt, einem Freiherrn A. v. Berlepsch gewidmet. Auf dem französischen Titel der zwei Querfolio-Bogen steht rechts: Pr. 36 Kr., links aber Opus 11. — Man wünscht den Wohnort und die früheren 10 angeblichen Opera des Mr. Guillaume Köhler baldigst kennen zu lernen.

Bekanntlich besteht zu Paris unter der Leitung des berühmtem Wilhem ein grosses Gesanginstitut für die arbeitenden Klassen. Nach denselben Grundsätzen hat schon seit längerer Zeit, auf Veranstaltung Caraffa's als des Direktors am dortigen militärischen Musikgymnasium, Herr Habert sich auf's Angelegentlichste mit der Verbreitung des Gesanges unter den französischen Regimentern beschäftigt; nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten war der Erfolg so glücklich, dass bereits in nicht wenigen Regimentern stehende Gesangchöre existiren, die schon nicht Unbedeutendes leisten. Hierdurch ermuthigt, hat jetzt Herr Habert einen unentgeltlichen Spezialkursus für die Chefs der Musik in der Pariser Garnison eröffnet, woran auch zunächst drei Gemeine aus jedem Regiment Theil nehmen sollen. Die Behörden, namentlich auch der Kriegsminister und Conseilpräsident Marschall Soult haben das Unternehmen in ihren besondern Schutz genommen.

Die Gebrüder *Franco-Mendes* aus Paris (Violinist und Violoncellist) haben in Amsterdam und im Haag eine glänzende Aufnahme gefunden. Leider ist jedoch Herr *Joseph Franco-Mendes*, der Violinist, auf der Reise in Folge einer Erkältung am 14. Oktober gestorben.

Auf einer Kunstausstellung in Warschau bemerkte man zwei Geigen und eine Bratsche, welche nach Stradivarischen Mustern so täuschend gefertigt waren, dass sie auch von den erfahrensten Kunstkennern in keiner Beziehung von ächten Stradivari's unterschieden werden konnten. Auch der Firniss scheint ganz derselbe zu sein, dessen sich jener grosse Meister bediente. Der Verfertiger heisst *Kanigoffsky*.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Unseren geehrten Abonnenten machen wir die ergebenste Anzeige, dass die allgemeine musikalische Zeitung auch im Jahre 1842, wie bisher, in unserem Verlage, jedoch unter *neuer Redaction*, erscheinen wird. Sie wird nach wie vor alle wahren musikalischen Interessen zu den ihrigen machen, und es ist durch erweiterte Relationen mit den angesehensten musikalischen Schriftstellern Einleitung zur würdigen Erreichung ihres Zweckes getroffen worden. So hoffen wir dieser Zeitung, welche ihren 44sten Jahrgang beginnen soll, eine fernere freundliche Theilnahme erbitten zu dürfen.

Leipzig, am 1. December 1841.

Breitkopf & Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Dezember. № 49. 1841.

Die griechische Musik

auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik in drei Büchern, von *Friedrich v. Drieberg*. Berlin, bei Trautwein. 1841. S. 195 in 4.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das grosse, immer noch fragliche Kapitel über das Wesen der altgriechischen Musik hat in diesen Tagen durch die Aufführung der verteutschten Antigone einen neuen Anstoss erhalten, so dass wir, trotz der bisher fast unbezwinglichen, nicht eben auszeichnenden Gleichgiltigkeit der meisten Musiker gegen das Geschichtliche ihrer Kunst, womit sie sich freiwillig weit hinter die Maler, ja hinter alle übrige Künstler stellen, frischere Hoffnung für eine übersichtliche Besprechung dieses Gegenstandes schöpfen dürfen. Es ist uns dies um so angenehmer, je nothwendiger es für eine allgemeine musikalische Zeitung schlechterdings ist, endlich einmal in einem besondern Artikel die vieljährige Thätigkeit eines Mannes darzulegen, der zu den eifrigsten und scharfsinnigsten Verfechtern der Schönheit und Würde der altgriechischen Musik gerechnet werden muss.

Dass der von uns geehrte und uns befreundete Mann seit dem Beginne der neu abendländischen Musik unter allen gebildeten Völkern eine nicht kleine Zahl entflammter Liebhaber und Verehrer der althellenischen Tonkunst auf seiner Seite hat, namentlich in Italien von *Vinc. Galilei* und *Giov. Batt. Doni* an, den teutschen, vorzüglich um England verdienten *Joh. Christoph Pepusch* und die meisten Philologen, die in der Liebe zum Alterthümlichen leben, liegt eben so in der Natur der Sache, als dass sich auf der andern Seite eine Menge Gegner zeigen mussten, denen die Dunkelheit des Gegenstandes, die theils nicht ausreichenden, theils verschiedenartigen, noch übrig gebliebenen Lehren der Alten über ihre Tonkunst, theils auch von den Philologen selbst noch nicht sorgfältig genug bearbeiteten alten Ueberbleibsel, ihre Waffen schärften. Schweifte man nun oft genug auf der einen Seite zum Preise der altgriechischen Tonkunst aus, auch von solchen Gelehrten, die weder zu den übermässig leichtgläubigen, wie *Anast. Kircher*, noch zu den fast absichtlich einseitigen, wie *Is. Vossius*, zu zählen sind, so war es nur zu natürlich, dass sich auch auf der Seite der Gegner Männer fanden, die im Widerspruche nicht minder übertrieben. Sind nun auch durch Rede und Gegenrede einzelne und zum Theil nicht unwichtige Punkte in ein helleres Licht gesetzt worden, so ist doch das Ganze noch lange nicht so weit ausser allen Zweifel in's zuverlässig Klare gebracht, dass eine von beiden Parteien sich als völlig geschlagen anzusehen gezwungen wäre. Ja die Zweifler an der unübertrefflichen Schönheit der altgriechischen Musik haben sich in unsern Tagen so sehr vermehrt, dass unser hochgeschätzter Verfasser ein so starkes Buch voller Antikritiken, womit er seine Thätigkeit für diese Sache zu beschliessen gedenkt, in's Dasein rufen konnte.

Unter den Gegnern des Herrn v. Drieberg sind unter Andern folgende Männer: *André, Bellermann, Böckh, Chladni, Dilschneider, Fétis, Fink, Gleichmann, Hoffmann, Kiesewetter, Kretschmer, Maas, Marx, v. Münchow, Perne, Gottfr. Weber* und mehrere Ungenannte.—

Unter diesen namhaften Gegnern sind im Laufe der Meinungsstreitigkeiten mehrere mit Tode abgegangen, wie bekannt. Einen derselben, *Ludwig Franz Perne* heben wir besonders hervor, um unsern Lesern einen kurzen Lebensumriss des geschätzten Gelehrten und Musikers mitzutheilen, der unsern Blättern noch mangelt.

Ludwig Franz Perne wurde 1772 zu Paris geboren, kam als achtjähriger Knabe als Chorsänger in die Maîtrise der Kirche Saint-Jacques, wo er den ersten Unterricht in der Harmonie erhielt, den er fleissig benutzte. Als 1792 die Maîtrisen eingestellt wurden, liess er sich als Tenorist in die Chöre der Oper aufnehmen; seine schwache Brust war Ursache, dass er 1799 als Kontrabassist in das Orchester trat und dieses Amt 20 Jahre verwaltete, daneben unterrichtend in Komposizion, Klavier und Gesang. 1801 wurde er als Komponist durch eine Messe zur Wiederherstellung des katholischen Kultus bekannt; es folgten Fugen und Untersuchungen über Gegenstände der Harmonielehre auf Veranlassung des Werkes von Catel. Unter den geschichtlichen Studien war es vorzüglich die griechische Musik und die Notazion des Mittelalters, denen er seine Aufmerksamkeit widmete. Jetzt warf er sich mit Eifer auf die alten Sprachen, bis jetzt vernachlässigt, denen er die teutsche, spanische und engländische Sprache folgen liess. Schon 1805 war er zu guten Ergebnissen über jene Notirungsarten gelangt, deren Veröffentlichung durch Choron befördert wurde. 1815 erhielt seine Schrift „Exposition de la séméiographie ou notation musicale des Grecs“ von einem untersuchenden Ausschuss grosses Lob, so dass das Werk dem Drucke übergeben wurde. Perne

brachte die früher angenommenen Notazionszeichen der Griechen auf 90 zurück, die Hälfte dem Gesange, die andere den Instrumenten zuerkennend u. s. w. Ueber die Zeitdauer jener Noten folgten Untersuchungen, und so fort bis zu den Troubadours. Perne's Aufsätze in der Revue musicale setzen wir als bekannt voraus und bemerken nur noch, dass Perne die Manuskripte des Mittelalters selbst untersuchte, nicht nur die Manuskripte der königlichen, sondern aller grossen Bibliotheken Frankreichs. Daraus verfasste er einen bedeutenden Katalog, welcher ein Zeugniss eines ausserordentlichen Fleisses ist. Eine Abhandlung in den von Francisque Michel 1830 herausgegebenen „Chansons du Châtelain de Coucy" machte ihm alle Ehre. Dabei wurde das Studium der Systeme der Harmonie fortgesetzt und 1822 Cours élementaire d'Harmonie et d'Accompagnement etc. von ihm gedruckt. Früher war eine Méthode de Piano 1809 von ihm erschienen (zugleich mit einem Auszuge). Dabei komponirte er noch. Sein wichtigstes Werk sind die Chöre zu Racine's Tragödie „Esther," deren Manuskript er 1820 im Konservatorium zu Paris, wo sie aufgeführt wurden, niederlegte. — Als 1815 die Alliirten Frankreich besetzt hatten, war man nahe daran, das Konservatorium aufzulösen. Ein völliger Stillstand trat ein. Perne und die andern Professoren verloren ohne irgend eine Vergütung ihre Stellen. Da wurde auf Choron's vorzüglichen Betrieb die Ecole royale de chant et de déclamation wieder hergestellt und Perne als Inspecteur géneral über sie gesetzt. Allein der Anstalt mangelte fast Alles, sogar das Holz zum Heizen der Klassen, und die Besoldung der Lehrer war schmählich; die guten Schüler zerstreuten sich. Perne's Eifer war rastlos, und dennoch kam lange nichts Erhebliches zu Stande. Nach sechsjähriger Anstrengung erhielt er seine Entlassung 1822; auch seine Gnadengehalte wurden liquidirt. Er beschloss nun, sich in ein Landhaus im Dorfe Chamouille bei Laon im Departement de l'Aisne zurückzuziehen. Hier theilte er seine Zeit zwischen wissenschaftlichen Beschäftigungen und dem Baue seines Gartens. Die Ereignisse des Jahres 1830 machten ihn plötzlich über seine Existenz unruhig; die Auszahlung seines Gehaltes wurde unterbrochen. Er suchte seinen Gram zu verbergen. Dazu fürchtete er noch einen neuen Einfall fremder Mächte und begab sich nach Laon, wo seine Kränklichkeit rasche Fortschritte machte. Er starb am 11. Mai 1836 in einem Alter von 60 Jahren. (Hier waltet ein Versehen: irgend eine Jahreszahl oder sein Lebensalter ist falsch. Wir liefern hier einen Auszug aus einem ungedruckten Manuskript, das wir der Güte des Herrn Dr. *G. Kastner* in Paris verdanken.) Nach Perne's Wunsche hätten seine sämmtlichen ungedruckten Schriften in der königl. Bibliothek niedergelegt werden sollen. Warum dies nicht geschehen ist, wird sich später veröffentlichen lassen. Zu dieser letzten Angabe, wegen Nichtablieferung der von Perne hinterlassenen Manuskripte in die königl. Bibliothek, setzen wir für den Geschichtfreund ein bedeutendes Notabene.

Perne's Widerlegungen der Schriften v. Drieberg's machten allerdings in Teutschland die Meisten, die sich um solche Gegenstände mühen, auf ihn aufmerksam. Wie? sollten vielleicht Herrn v. Drieberg's Widerlegungen Perne's und der übrigen oben genannten Männer dasselbe Glück erleben und die musikalische Welt Teutschlands und des Auslandes erst recht lebhaft auf Herrn v. Drieberg und seine Schriften über griechische Musik aufmerksam machen? Wir hoffen es, und nicht ohne Grund, denn die Polemik des Verfassers dieser Antikritiken ist so lebhaft, so frisch in die Sache eingehend, stets scharfsinnig erörternd oder sich vertheidigend, dass das Lesen dieses Werkes uns überaus angezogen hat, wie es Jeden anziehen muss, der sich für den Gegenstand nur einigermaassen interessirt.

Bevor wir aber den geehrten Lesern von Art und Beschaffenheit dieser Antikritiken einen Vorschmack geben, dürfte es um so nothwendiger sein, die Reihenfolge der Werke v. Drieberg's über die griechische Musik hier aufzuführen, nicht nur um damit nicht wenigen Lesern zu dienen, sondern auch, weil sie wirklich in unsern Blättern nur theilweise, im Grunde nur dann angeführt worden sind, wenn irgend eine Widerlegung der Drieberg'schen Behauptungen geliefert wurde. Warum dies geschah, wird sich weiter unten ergeben. Jetzt ist es aber nichts mehr und nichts weniger als eine Handlung der Gerechtigkeit, dass wir vom Gange der Thätigkeit des geehrten Verfassers eine Uebersicht geben. Drieberg's Untersuchungen erschienen in folgender Ordnung:

1) *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen.* Leipzig, 1818, bei C. Cnobloch.
2) *Aufschlüsse über die Musik der Griechen.* Leipzig, 1819, bei C. Cnobloch.
3) *Die Arithmetik der Griechen.* Erster Theil 1819 (schlichte Arithmetik). Zweiter Theil 1821 (Algebra). Leipzig, bei J. A. G. Weigel.
4) *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen.* Berlin, 1820, bei T. Trautwein.
5) *Die praktische Musik der Griechen.* Berlin, 1821, bei Trautwein.
6) *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen.* Mit Kupfern. Berlin, 1822, bei Trautwein.
7) *Wörterbuch der griechischen Musik, in ausführlichen Artikeln über Harmonik, Rhythmik, Metrik, Kanonik, Melopoie, Rhythmopoie, Theater, Kampfspiele, Instrumente, Notirung u. s. w.* Mit 7 gravirten Tafeln. Berlin, 1835, bei Schlesinger. Endlich
8) die eben zu besprechende *Antikritik*, als Schlussstein des Ganzen.

Diese Antikritiken werden nun mit Folgendem lebhaft eingeleitet:

„Bei den meisten Menschen erregt die Bekämpfung alter Vorurtheile, und die Aufstellung neuer Ansichten, das Gefühl, als wenn sie in ihrem Mittagsschlafe gestört worden wären; es macht sie übellaunig gegen den Störer, und hartnäckig in Beibehaltung des einmal Angenommenen, eben der lieben Ruhe wegen. Am schlimmsten (?) fährt so ein leidiger Störer, wenn er mit neuen Ansichten über griechische Kunstgegenstände hervortritt. Mein Gott! da ist ja schon alles bekannt (im Gegen-

theil weiss jeder Besonnene, dass gerade die altgriechische Musik noch keinesweges zu den klar erörterten, also bekannten Gegenständen gehört, weshalb wir namentlich wiederholt genug die Nothwendigkeit einer *unbefangenen* und gründlichen Untersuchung ausgesprochen haben), tausend grundgelehrte Männer haben längst darüber entschieden und abgeschlossen (vielmehr haben fast immer zwei Uebertreibungsparteien bestanden), und fast alle sind zu der Ueberzeugung gelangt, dass es die Griechen in Poesie, Skulptur und Architektur sehr weit brachten, ihre Musik aber auf der niedrigsten Stufe stehen blieb, und folglich schauderhaft schlecht war.“ (Unser geehrter Verfasser liebt starkes Auftragen der Farben. Sind auch Einige, welche der griechischen Musik sogar einen nachtheilig hemmenden Einfluss auf den Fortschritt der Entwickelung der neu abendländischen Musik zugeschrieben haben, so gehören wir und die Meisten doch schlechthin nicht darunter. Man vergleiche nur unsere Ansicht von der alten Musik überhaupt, wie wir sie in unserer letzten Abhandlung über die Minnesinger kurz angedeutet haben.)

„Was kann Veranlassung zu solch' einem Urtheil gegeben haben? Offenbar, weil von den drei erstgenannten Künsten Werke auf uns gekommen sind, von der Musik aber nicht (?). Sie ist also die Abwesende, und die Abwesenden haben immer Unrecht. So erging es ja der Malerei nicht besser, bis endlich die Leistungen herkulanischer *Stubenmaler* die Herren doch ein wenig stutzig machten. Es steht daher zu wetten, dass das geringste Musikstück, und wär es auch nur ein atheniascher Gassenhauer, dieselbe günstige Wirkung hervorbringen würde.“ (Sehr gut, für die Absicht des Herrn Verfassers zweckmässig und treffend zusammengestellt. Allein wir besitzen doch wenigstens drei, vom Verfasser freilich für unecht erklärte Ueberbleibsel altgriechisch notirter Musik. Woran liegt es, dass sie uns dennoch nicht klingen? Wohl kaum an etwas Anderem als daran, dass Leben und Musik ganz andere Richtungen genommen haben, und dass wir sie darum nicht im rechten Sinne erfassen. — Die Töne sind verklungen, und sollen sie, dem alten Leben nicht entgegen, wieder geweckt werden, kann es nur in Folge richtiger Begriffe geschehen, die wir uns aus den *Ueberbleibseln* altgriechischer Theorie gewinnen. Das Letzte behauptet auch unser Verfasser, setzt aber nach unserer Ueberzeugung zu viel Gleichheit der altgriechischen Harmonik mit der neuern voraus, und versteht unter Harmonik, was wir bis jetzt immer noch nicht darunter verstehen. Wenn wir nun behaupten, dass wir noch immer in der Kenntniss der griechischen Musiktheorie nicht bis zur nothwendigen Klarheit unwidersprechlicher Ueberzeugung gelangt sind, so liegt die Schuld nicht zunächst an den Musikgelehrten, sondern an den Philologen, die uns immer noch keine kritisch genau berichtigten Ausgaben der griechischen Schriftsteller über die Tonkunst geliefert haben, was wir gleichfalls bereits bei Gelegenheit der Anzeige der Schrift Dr. *Werner Reinhold's*: „Ueber die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten“ S. 1003 im vorigen Jahrgange d. Bl. ausgesprochen haben. Solche gesicherte Berichtigungen des Textes sind aber durchaus nothwendig, wenn wir hierin fester auftreten sollen, als es bis jetzt auch dem Scharfsinnigsten möglich ist. U. s. f. —)

„Ist die Harmonik in ihren Theilen (d. h. vorzüglich die Intervallenfeststellung) wirklich mathematischer Natur (wie sie es den Griechen war), so muss das Wahre und Falsche nicht nur mit Sicherheit zu erkennen, sondern auch mathematisch scharf zu beweisen sein.“ (Gewiss! Die Folge soll nach dem Herrn Verfasser lehren, dass dies seine Gegner nicht vermocht haben.) „Ich habe getrachtet mich aller Heftigkeit zu enthalten; hie und da ist mir aber dennoch, wie es scheint, ein wenig die Galle übergelaufen, vornehmlich gegen Unwissenheit und Arroganz.“ (Es hat dies seine Richtigkeit, thut aber der Schrift keinen Abbruch. Dass hingegen der gebildete Mann den Menschen von seiner Meinung in dieser Streitsache vollkommen human zu unterscheiden weiss, davon bin ich selbst ein lebendiges Zeugniss. Wir stehen mit einander in dem freundschaftlichsten Verhältniss, was Herr v. Drieberg ebenfalls in seinem Buche ausspricht, und sind dennoch in dem Handel über die altgriechische Musik die offenkundigsten Gegner, die beide für ihre Ueberzeugung und nicht im Geringsten gegen den Menschen fechten, ein thatsächlicher Glaube, der Israel lebhaft zu wünschen wäre.)

„Meine schädlichsten Feinde sind jedoch nicht die *zankenden* (?), sondern die *schweigenden*, indem diese eine Art von Blokkadecorps bilden, um das Bekanntwerden meiner Ansichten möglichst zu erschweren. (Diesen Kniff verstehen vielleicht Manche, weil eben nichts weiter dazu gehört, als Einseitigkeit und schlechter Wille.) Hierher gehören vornehmlich die *Redaktoren der musikalischen Zeitschriften*. Diese Herren müssen mich daher wohl in ihrem orthodoxen Tonglauben für einen musikalischen Ketzer, und die Unterdrückung meiner Schriften für verdienstlich halten.“ (Ein solcher Herr wäre ich also auch? Unter die Redaktoren gehöre ich, aber unter die heimlichen Sünder nie; das ist eine andere Sorte. Die Schleicher hass' ich, und was ich heimlich bin, das bin ich auch öffentlich. Ich habe nicht gemunkelt, nicht auf die Seite geschoben, um zu unterdrücken, nicht als Parteigänger irgend einer Art verdammt, noch in den Himmel gehoben, was nicht von selbst schon darin ist, eine Handlungsweise, die mir zu viel gekostet hat, als dass sie die Welt nicht anerkennen müsste. Darauf mache ich Anspruch, in allem Uebrigen auf gar nichts, als was einem Jeden sein Gewissen sagt. Damit mich nun Niemand von denen, die mich nicht näher kennen, denn die Anderen thun es von selbst nicht, mit jenen würdigen Pfiffingen vermenge, die sich hier als Posaunenengel und dort als Fische produziren, wie man es haben will, wenn es überhaupt solche elende Kreaturen gibt, wie der sonst so humane Herr v. Drieberg hier vorauszusetzen scheint, so erkläre ich, dass mir nie eine der früheren Schriften des Herrn v. Drieberg zur Beurtheilung für die musikalische Zeitung eingehändigt worden ist. Dabei bekenne ich zugleich, dass ich mich auch nicht darnach gerissen habe, der Rezensent irgend

eines und besonders solcher Werke zu sein, von deren mühevoller Behandlung im Voraus zu wissen ist, dass sie die schwache Seite der meisten Leser treffen, bei deren Berührung sie mit den Pharisäern unwillig aufschreien: Was gehet uns das an! Allein trotz dieser einmal eingerissenen Schwachheit auch vieler in anderen wissenschaftlichen Dingen sehr verständiger Musiker und Liebhaber wären Drieberg's Schriften zuverlässig in unsern Blättern beurtheilt worden, sobald man uns vertrauend dazu die Hand geboten hätte. Woran es liegt, dass uns diese Schriften nicht übergeben worden sind, wird sich jetzt kaum noch mit Sicherheit ermitteln lassen." Es wäre auch unnütz, denn unter die *schweigenden* darüber können unsere Blätter, die so mancherlei Aufsätze gegen den geehrten Verfasser enthalten, unmöglich gerechnet werden. — Was hingegen den orthodoxen Tonglauben hierin betrifft, so erkläre ich mich dahin: Es gibt eben noch keinen, und gehen sämmtlich in der Irre, zwar nicht wie Schaafe, doch wie Menschen, die glücklicher Weise mit den alten Griechen noch nicht in dem Hades die Qualen des Tantalus schauen, wovor uns der Himmel bewahre.)

Der Verfasser geht nun auf die einzelnen Widerlegungsbehauptungen zuvörderst im Allgemeinen ein. Chladni, der unter Anderen in d. Bl. gegen den Verfasser auftrat, wird als ausgezeichneter Akustiker anerkannt, es wird zugestanden, dass er dem Verfasser grossen Schaden that; dennoch, fährt der Verfasser scharfsinnig genug fort, würde Chladni's Wirken für die Musik viel erspriesslicher gewesen sein, wenn er bei seinen Forschungen nicht blos vorwärts, sondern auch rückwärts und seitwärts geblickt hätte (eine Behauptung, die für Viele nützlich werden könnte). „Ich werde Gelegenheit bekommen darzuthun, dass gerade er, wegen seines einseitigen Strebens, welches ihn verhinderte sich von Vorurtheilen zu befreien, weniger hierzu (zum Widerlegen) befähigt war als hundert Andere." In der Folge wird in der That jeder Haupteinwand Chladni's und der übrigen Gegner so widerlegt, dass der Verfasser als denkender und gewandter Mann sich alle Ehre macht, wenn wir auch seine Gegengründe nicht immer zu unterschreiben im Stande sind. Aber das Buch gewinnt durch solche polemische Fassung etwas sehr Anregendes und Nützliches für Alle, die nicht glauben, sondern denken wollen. — In *Kretzschmer's* Ideen findet der Verfasser nichts Neues, vielmehr Alles nach den Pythagoräern; die ungewöhnliche Art der Theilung des Monochords gibt keine neuen Resultate. — Hauptsächlich sucht v. Drieberg den griechischen Begriff von *Wissenschaft*, wohin auch die Harmonik gerechnet wurde, als einen Grundartikel recht festzustellen u. s. w. Dies und alles Andere muss jedoch jeder Liebhaber im Werke selbst suchen. Wie wäre es möglich, auf alles Einzelne, auch nur erzählend, wie viel weniger untersuchend, einzugehen? Die Gegenstände müssen einzeln und von jedem dabei betheiligten Einzelnen vorgenommen und berichtigt werden, wo es etwas zu berichtigen gibt. Es wäre ein Wunder, wenn sich dergleichen nicht fände. Man hat dem Herrn Verfasser nicht selten zu grossen Enthusiasmus für seine Griechen vorgerückt, und er kann sich kaum darüber beschweren! Denn wenn er immer noch fortfährt zu sagen: „Wenn ich im Verfolge dieses Werkes wissenschaftlich harmonische oder rhythmische Grundsätze vortragen sollte, deren Unrichtigkeit zu erweisen ist, so darf man als ausgemacht annehmen, dass es keine griechischen sind, sondern blos solche, die ich irrthümlich dafür hielt" — so ist das ein Glaubenssenfkorn, aus welchem freilich ein hübscher Baum erwachsen muss, wie er denn auch wirklich erwachsen ist. Es fragt sich aber doch, ob er die Dauer einer Eiche haben kann. Wenn die Dauer nicht aus dem Systeme selbst hervorgeht, aus jenem Glauben kommt sie gewiss nicht. Wer auf die Untrüglichkeit eines Menschen oder eines Zeitalters und Volkes baut, hat auf Sand gebaut. —

Es kann kaum fehlen, dass der geehrte und wirklich scharfsinnige Verfasser in seiner Kriegsoperazion manchmal zu weit geht. So schreibt er S. 47: „Die Franzosen haben eine grosse und karakteristische Erfindung gemacht — sie haben den Windbeutel erfunden. Man wird sagen, das Ding heisse Luftballon; das ist aber ganz gleich, es ist und bleibt ein Windbeutel. So hat *Perne* mein Werk frisch weg blos nach den Notenbeispielen beurtheilt, ohne ein Wort teutsch zu verstehen." U. s. f. Wir haben den Auszug der Lebensbeschreibung Perne's nicht ohne Grund hieher gesetzt. Etwas teutsch mag Perne denn doch verstanden haben, wenn er auch nicht überall Recht behalten wird. — Herr Fétis der Vater, der seinen Perne verschiedentlich benutzt haben mag, kommt hier sehr schlecht weg. Es heisst von ihm: „Ihre Aufsätze über die griechische Musik enthalten, aus Furcht sich Blösen zu geben, gewöhnlich nur Behauptungen, aber keine Gründe. Wenn einmal von diesem vorsichtigen Verfahren abgewichen wird, kommt Lächerliches an den Tag." Und S. 147 liest man einmal, was jedoch nur selten vorkommt, eine Stelle, wo dem Herrn Verfasser die Galle über Fétis' Behauptungen überläuft: „Der Jäger erkennt schon an der Spur, ob er es mit einem Löwen, Bären oder Esel zu thun hat." Und gleich darauf: „Herr Fétis scheint in der griechischen Musik sehr unerfahren zu sein. Denn sein ganzer Aufsatz ist ein wahres Muster französischer Oberflächlichkeit."

Es wird noch nöthig, auf mich selbst zu kommen, das übergehend, worin mir Recht gegeben wird. Wenn ich von den alten Tonleitern der Chinesen, Hindostaner, Schotten und Altgriechen S. 57 des Buches und S. 77 sprechend eingeführt werde, sind mir die Griechen, welche der geehrte Verfasser meint, ganz junge Leute gegen diejenigen, die ich dort unter den Alten verstehe. Es ist von den Zeiten die Rede, wo von einem eigentlich griechischen Systeme noch gar nicht die Rede war, wo sie vielmehr noch Nachahmer derer waren, von denen sie ihre Anfänge schöpften. Der Herr Verfasser hat demnach hier den nur allzu gewöhnlichen Fehler der Vermengung der Zeiten sich zu Schulden kommen lassen, was am Wenigsten taugt, wenn von einem Relativ die Rede ist, das so gross und verschiedenartig ist, wie die ganze Vergangenheit. — S. 87 habe ich mit den

Worten: Man gibt 1620 griechische Tonzeichen an — keinesweges behauptet, dass sie wirklich so viele festhielten, sondern ausdrücklich nur, dass man so viele *angibt.* Wie weit sie Perne beschränkt, steht in seiner hier mitgetheilten Lebensbeschreibung, und er beschränkte sie noch mehr. Dennoch blieb ihre Semiographie ausserordentlich beschwerlich; das ist die Hauptsache meiner Behauptung, in welcher mir gar nichts darauf ankam, die Zahl der altgriechischen Notenzeichen zu bestimmen; genug, dass sie gross, unbequem und nicht eben scharfsinnig erfunden war. Wie hätte man sonst so lange Zeit zur Erlernung der Musik gebraucht, was selbst noch Plato angibt! — Dies sind leicht abgethane Kleinigkeiten gegen unsern Hauptkampf über die *Wasserorgel* des Ktesibios nach Heron's Beschreibung. Nachdem der geehrte Verfasser S. 141 zugegeben hat, dass seine Uebersetzung keine wortgetreue, sondern eine sinntreue ist, weshalb er freilich besser gethan hätte, wenn er seine nach seinem Sinne gelieferte Beschreibung jener Wasserorgel nicht mit sogenannten Gänsefüsschen versehen und dadurch den Schein erregt hätte, als wolle er sie für eine wortgetreue Uebersetzung ausgeben — geht er mit gewohntem Scharfsinne auf die Sache ein, sowohl im Zugeben als im Widerspruche so beachtenswerth, dass ich mit Vergnügen den Handschuh hiermit aufhebe. Der Kampf mit einem solchen und noch dazu befreundeten Gegner, woraus es offenbar wird, dass Jeder nur einzig und allein für Recht und Wahrheit kämpft, ist ehrenvoll und für die Wissenschaft, welcher dadurch ein nicht unwichtiges Besitzthum mehr jedenfalls gesichert wird, erspriesslich genug. Und so stelle ich mich denn sicher; nur nicht hier: ich habe nicht Raum genug dafür; und hätt' ich ihn, so dürfte den meisten Musikern unser Kampf doch wohl zu griechisch sein, so sehr die Ergebnisse ihnen auch zu Gute kommen müssen. Ferner hab' ich auch noch zuvor meinen griechischen Panzer in gehörige Ordnung zu setzen, die Waffen zu schärfen und dem Apollon ein Opfer zu bringen, damit er nicht etwa die Sonne falsch theile. (Man kennt die griechischen Götter!) Also auf Wiedersehn zum ehrlich offenen Spiel.

Zum Schlusse wollen wir unsern Lesern, die nun selbst sehen, was sie im genannten Werke zu suchen haben, vom Verfasser noch berichten, dass er sich früher auch als Opernkomponist in folgenden Werken zeigte:

1) *L'intrigo della lettera.* Farsa in un atto.
2) *La Fata.* Drama giocoso in due atti.
3) *Don Tacagno*, komische Oper in drei Aufzügen.
4) *Der Hechelkrämer*, komische Oper in drei Aufzügen.
5) *Der Sänger und Schneider*, komische Oper in einem Aufzuge.
6) ***Alfons von Kastilien*, romantisch-komische Oper mit Tanz, in zwei Aufzügen.**

Zugleich machen wir die Freunde der Untersuchungen altgriechischer Musik auf folgende bedeutende Werke aufmerksam:

1) *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes.* Text und Melodieen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet von Dr. *Friedr. Bellermann*, Prof. am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster. Berlin, 1840, Alb. Förstner.
2) *Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae. E codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romano primum edidit et annotationibus illustravit Fred. Bellermann.* Ebend. 1841.

In der ersten dieser beiden, allen Freunden der Geschichte der Musik höchst wichtigen Schriften erhalten wir die drei uns vorzüglich deshalb so werthvollen Gedichte, weil sie bis jetzt die einzigen sind, die uns zugleich mit ihren Melodieen erhalten wurden. Gehören sie auch zu den späteren und nach der Meinung des verdienten Verfassers vielleicht zu den unbedeutenderen musikalischen Leistungen der Alten, so haben wir doch Ursache, dem Geschick sehr dankbar zu sein, dass uns wenigstens so viel der Art des Gesanges erhalten blieb. Wurden sie auch bereits 1720 zum ersten Male von Burette, aus dem bis hieher bei Weitem die Meisten ihre Kenntnisse von altgriechischer Musik schöpften, vollständig veröffentlicht, so ist doch eben bis hieher nichts weiter für Berichtigung des Textes und der Musik derselben geschehen, so sehr es auch beide bedurften. Namentlich ist die Musik „durch die immer wieder aufgenommenen Verbesserungsversuche der Bearbeiter" (ohne Quellen) nicht immer leicht wieder zu erkennen. Wir sind daher dem geehrten Verfasser für seine Zusammenstellung des bisher Geleisteten und für die neue Bearbeitung der drei Ueberbleibsel, zu welcher noch mehrere bis jetzt unbenutzte Handschriften durchgezeichnet und gebraucht worden sind, grossen Dank schuldig. Die drei Hymnen, die etwa dem zweiten Jahrhundert nach Christus angehören, sind die bekannten an die Kalliope, an den Apollo und an die Nemesis. Die Melodieen sind nicht ganz vollständig, vielleicht auch nicht überall ganz richtig, doch die einzig sicheren, denn der von dem unzuverlässigen Athanas. Kircher allein mitgetheilte Musikanfang der ersten Pythischen Ode des Pindar hat sich bisher in der Handschrift, die jetzt nach dem Verfasser im Vatikan aufbewahrt liegen müsste, nicht wieder auffinden lassen. Sie ist daher hier weggeblieben und mit Recht, da sie Böckh in dem ersten Theil seines Pindar behandelt hat.

Zuvörderst wird über die Notazion und die griechischen Tonleitern (Mollskalen) gesprochen, was wir mit unserem Dafürhalten nicht vergleichen wollen. Dann Quellen und Literatur der Hymnen S. 7 und 8. Sechs hier zuerst benutzte Handschriften S. 9. Beurtheilung der Quellen S. 10 — 20, mit griechischen Buchstabennoten und den unsern. Ausgaben, Bearbeitungen und Uebersetzungen der Hymnen. S. 20 — 24. Dass v. Drieberg alle diese drei Hymnenmelodieen für das Machwerk eines Betrügers hält, ist nach seinen Darstellungen ganz natürlich und nothwendig. — Kritik und Erklärung des Textes. S. 25 — 49; es sind nur durch Handschriften beglaubigte Lesarten aufgenommen worden. Die Anmerkungen rechnen wir dazu. — Metrum. Ueberschriften

und Randbemerkungen. Verfasser der Hymnen. S. 50—56. — Kritik und Erklärung der Melodieen S. 57—83. Auch hier heisst es: „Man muss die Takteintheilung dieser Melodieen aus der Natur ihres Rhythmus zu nehmen suchen.“ Rhythmischer Takt muss freilich dagewesen sein, allein deshalb noch lange nicht unser Mensuraltakt. — Die den Hymnen beigefügten Verteutschungen müssen Vielen sehr willkommen sein. Die Harmonisirungen dieser Melodieen lassen wir dahingestellt. An sich sind sie gut. — Den Schluss machen vier Tafeln abgenommener Handschriften.

Das zweite Werk ist eben so dankenswerth, wenn nicht noch mehr. Es ist aber nur für Gelehrte, weshalb wir es hier nicht auseinander zu legen haben. In Bibliotheken dürfen aber beide nicht fehlen. Sie sind in 4. gedruckt. Wir wiederholen dem Herrn Verfasser unsern Dank für seine überaus verdienstlichen Arbeiten.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

1) *L'Esclave chrétien, Romance pour la voix de basse* — par le Comte *Ab. d'Adhémar*. Leipsic, chez Fr. Kistner. Preis 4 Ggr.
2) *Le Terréador, Romance.* Von Demselben. Ebendaselbst. Preis 4 Ggr.

Die Worte der ersten Romanze sind von Emile Duché, der zweiten von E. de Lonlay, nur in französischer Sprache. nicht mit teutscher Uebersetzung. Die Musik ist im einfach französischen Romanzentone, auch mit einigen gewohnt ungenirten Fortschritten; beide für eine Bassstimme. Der Titel einer jeden hat ein eigenes hübsches Bildchen.

Bauer, Bürger, Bettelmann. Drei Lieder von *C. Bank.* Op. 31 in drei Heften. Ebendaselbst. Preis der ersten Nummer: 8 Ggr.; der beiden letzten: 4 Ggr.

Der Bauer wird durch Goethe's Lied aus Faust dargestellt: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“ u. s. w. wild wirksam und volksmässig genug, mit Chor, der Juchhe singt. Der Bürger hat ein Bierlied erhalten, aus dem Englischen übersetzt von O. L. B. Wolff. Der Text hat etwas Liederliches, das dem Liede besser steht als dem Leben, und der Sologesang ist gut spiessbürgerlich, dagegen fällt der Chor aus der Rolle, ist nur gemacht ordinär ohne die derbe Frische, die ihm zukommt. „Der gute Vagabund“ macht sich das bekannte Volkslied nützlich: „Ich war noch so jung und war doch schon arm“ u. s. w., was ein barsches Bettelmannsglück besingt, gar nicht übel, doch noch nicht so ganz Lazzaroni-artig, als es dem jovialen Gesindel von den Lippen strömt. Immerhin gehören aber diese Lieder zu des Komponisten bessern.

Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton — von *O. Baehr.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 18 Ggr. (22½ Ngr.)

Das erste ist ein durchkomponirter Gesang von der Lotosblume, die sich vor der Sonne ängstigt und der Nacht sehnlich entgegenträumt. Solcher Inhalt will seine besondern Liebhaber orientalischer Bilderanhänglichkeit, wie sie Heine zu geben vermag. Wir für unsern Theil überlassen die Lotosblume, die vor Liebesweh zittert, gern Andern, die aber in der Ausführung keine Schwierigkeit finden werden. „Die gestillte Sehnsucht,“ von Rückert, auch durchkomponirt, wird schon allgemeiner und lebhafter wirken, ob sie gleich etwas viel modulirt, was sonderbarer Weise gerade jetzt, wo man die Harmonielehre für ein unnützes Ding verlebter Art ansieht, mehr als je gebräuchlich ist und sogar nicht selten die Originalität ersetzen soll, was sie freilich nicht kann, wozu sie aber auch nicht da ist. Das dritte ist ein eigentliches Lied: „'s ist nichts“ überschrieben. So spricht ein Verlassener, der sein Lieb nicht wiederfinden kann, so viele hilfreiche Schönheiten er auch schaut. Der ³⁄₈-Takt, obgleich G moll, scheint uns doch ein wenig zu tanzlich zu dem Jammer. No. 4. „Für Einen!“ von Burns, durchkomponirt; das Gedicht ist sehr liebetreu, hat jedoch einen leisen komischen Anklang, wenigstens in der Uebersetzung; dieser fehlt aber der Komposizion, die übrigens in der rollenden Begleitung recht zeitgemäss verfährt. No. 5 gleichfalls durchkomponirt, auch von dem beliebten Burns: „Mein Herz ist im Hochland“ u. s. w. ist die gelungenste dieser Weisen. „Die Wanderschaft,“ von W. Müller, Lied, ist nicht unrecht, aber zu hübsch schon komponirt.

Auf Carl v. Rotteck's Tod, Gedicht von *J. G. Wesselhöft*, Musik von *Gustav Blessner*. Philadelphia, bei J. G. Wesselhöft, und Bremen, bei J. G. Heyse. Preis 50 Cts. (14 Ggr.)

Das Gedicht hat etwas redlich Biederes und teutsches Heimathland auch über den Wogen fest Liebendes; die Musik in Form eines Trauermarsches, ist zwar minder glücklich, doch Vielen genügend; der Preis ist hoch für Teutschland.

Die Bürgschaft, Ballade von Schiller, für eine Sopran- oder Tenorstimme, nebst Schlussterzett für diese Stimmen und Bass, in Musik gesetzt von *Frdr. Buchmann*, Organisten in Nordhausen. Op. 5. Lithographie und Druck von Gottfr. Basse in Quedlinburg.

Solche Balladen kommen jetzt in der Regel zu spät. Sind sie nun noch, zwar grossnotig und deutlich, aber doch nicht so schön gedruckt, wie wir es jetzt gewohnt sind, so wird auch dieser Umstand der weiten Verbreitung nicht zuträglich sein. Der Verfasser hat sich offenbar mit dieser Komposizion die sichtbarste Mühe gegeben, aber zu angestrengte; es ist zu viel gearbeitet, zu stark modulirt, wodurch der natürliche Fluss gehemmt wurde; zu oft die Worte wiederholt, was der strophischen Form nachtheilig ist u. s. w. Weniger Arbeit würde hier mehr gewirkt haben. Allein man versuche das Werk und sehe selbst zu, denn eifrige Bestrebung

bleibt in jedem Falle so achtbar, dass sie eine Selbstbeschauung verdient.

Drei deutsche Gesänge — von *Jeannette Antonie Bürde*, geb. *Milder*. Op. 4. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 12½ Sgr.

Der Schiffer, von Heine, einheitsvoll, in ungesucht melodischer Haltung, durch eine einzige unruhig wogende Figur des Basses und durch arpeggirte Akkordschläge auf den guten Theilen des 6/8-Taktes eben so aufseufzend als innerlich fest über der Bewegung des Gefühls stehend, dabei nur durch einige Vorschläge und Voranname eines einzigen Tones stärker umschleiert, als es das Dmoll mit sich bringt. Gewiss eine schöne Liederkomposizion. Der Sänger, von Uhland: „Noch singt dem Widerhalle," so kindlich wie die Kindlichkeit des Sängers, nur durch ein paar Töne unerwarteter Art in's Höhere geschwungen, als die vorherrschende Stimmung der Sehnsucht nach dem noch Unbekannten gebietet. Aber diese paar Töne klingen wie ein Göttersiegel, dass dem Jünglinge aus dem Traume in's Leben treten wird, was jetzt noch schüchtern ihm die Blicke senkt. Die Kapelle, von Uhland, trefflich! Ich mag den nicht, der es nicht gern singt.

Ave Maria di *Cherubini*. Berlin, Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 4 Ggr.

Ein recht schöner Gesang für eine Sopran- oder Tenorstimme, namentlich für das Haus. Die Textunterlage ist lateinisch und teutsch. Man mag ihn nicht übersehen. Ein paar harmonische Noten kann man leicht ändern.

Sechs Lieder — von *Franz Commer*. Op. 27. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. 7/12 Thlr.

Stille, von Eichendorff, ein recht hübsches, einfaches und ansprechendes Lied. 2) Die verlassene Braut, von Rückert, nicht übel, nur ein wenig zu geschwätzig für solchen Gram. 3) Wiegenlied, von Ida Hahn-Hahn, Gesang einer Soldatenwittwe, gut und wirksam. 4) Heimliche Brautwerbung, von Rückert, klingend. 5) Der Schiffer, von Rückert, ist traurig nach Maassgabe des Inhalts, hat aber doch gar zu wenig glückliche Erfindung. 6) Liederquell, von Anastasius Grün, übertrifft in Worten die Töne. Besonders zeigt sich in der ersten Hälfte der Komposizion, dass es doch nicht ganz gleichgiltig ist, wie die Akkorde gelegt und in welcher Stimme die Dissonanzen aufgelöst werden. Es kamen schon früher dergleichen Einzelnheiten vor; allein da es jetzt keine Dissonanzen mehr gibt, so ist die Sache einer Aesthetik überlassen, die jedes Genie für sich selber hat, welche einstweilen die Lieder wunderbar segnet. Dennoch ist das Heft zu beachten.

Drei Romanzen — von *Constantin Decker*. Op. 20. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. jeder einzelnen 5 Sgr.

Die Schifferin: „Ueber die blaue See gleitet mein Schifflein fort" u. s. w. wogt, singt und spielt sich recht leicht, ohne weiter etwas zu wünschen. Lord Athol, ein Lobgesang auf nordische Treue, eine sehr gute Romanze, mehr sagend als manche fremde. „O kehre bald zurück," aus dem Englischen übersetzt von Freiligrath, soldatisch marschmässig, einfach, wie eine Romanze sein soll, und dabei gut empfunden.

Vier Gesänge — von *C. F. Ehrlich*. Op. 15. Ebendaselbst. Preis ½ Thlr.

„Ferne Wolken seh ich ziehen goldgesäumt vom Abendroth" u. s. w., so ungesucht in Melodie und fortwogender Begleitung, dass es wie bekannt klingt. Das thut ihm aber keinen Schaden, da es die Erinnerung an ferne Lieben singt. 2) Sehnsucht nach dem Rhein, von Körner, klingend und frisch bewegt, anständig durchkomponirt. 3) Ständchen, mild eingänglich; bisher Alles in Tripelbewegung, entweder durch Triolen oder 6/8-Takt. 4) Wanderlied: „Grüss Gott mein'n Schatz viel tausend Mal" u. s. w., 2/4, und recht gut gesungen. Das Heft wird Vielen sehr behagen.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme in Musik gesetzt von *Ch. Feinroth*. Breslau, bei Carl Cranz. Preis 12 Ggr.

Fichte und Palme, von Heine; Ausgang und Heimkehr; Schwäbisches Volkslied; An die Nacht; Der Bergmann; Die Schwalben. Nur das Volkslied und die beiden letzten sind Lieder, die übrigen durchkomponirte Gesänge. Wir sind den Dilettanten gewogen, wissend, welche Dienste sie der Kunst leisten, und wie es sie zuweilen drängt, ihre Erzeugnisse glücklicher Mussestunden, die sie selbst und ihre Freunde nicht selten hoch erfreuen, der Welt mitzutheilen. Diese unschuldigen Freuden zu stören, fühlen wir uns nicht berufen, am Wenigsten, wenn sich wirklich innere Musik in ihnen regt, wie dies hier in mehreren Nummern allerdings der Fall ist. Zeigt sich nun auch nicht jene Gewandtheit im Schreiben, jene sichere Hand, wie man sie vom eigentlichen Künstler verlangen muss, was hier nicht blos im Harmonischen, sondern auch zuweilen selbst in taktischer Rechtschreibung, namentlich im zweiten Gesange, sich vorfindet, so entschuldigen wir diese Mängel dennoch um ihrer Liebe zur Sache und um der Freude willen, die sie ihren Freunden mit solchen Gaben machen. Wird auch die Kunst selbst damit nicht gefördert, so fördern doch die Verfasser sich selbst damit, helfen sich vorwärts im Versuchen und erfreuen ihre Umgebungen. Und so sei uns denn auch dieser eifrige Jünger der Kunst willkommen.

Zwei Gesänge für eine Bassstimme — von *Joseph Fischhof*. Op. 39. Leipzig, bei Friedr. Kistner. Pr. 10 Ggr.

Das Schlachtfeld, von H. Stieglitz, ist ein so einfach und sinnig durchgeführter Gesang, dass er dem schon bekannten Meister, Professor am Musik-Konservatorium in Wien, neue Ehre bringt. Dasselbe thut

der Geistertanz, von Mathisson. Also zwei schaurige Gesänge echter Art, die ihr Eigenthümliches ohne allen Wirrwarr durch karaktervolle Durchführung im Ganzen, und im Einzelnen durch wenige, gerade zur rechten Zeit eingewebte Biegungen schärfer und mächtiger bezeichnen, als es durch irgend eine blos wild fahrende Anstrengung oder Uebertäubung jemals geschehen könnte. Guten Bassisten sind sie bestens zu empfehlen. Einige Druckfehler sind vorher zu berichtigen.

Liebesgluth. Lied mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung in Musik gesetzt — von Dr. *F. S. Gassner*. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Nöldeke. Pr. 8 Ggr.

Ein zärtliches gutes Lied für einen Tenor, die dritte Strophe durch veränderte Begleitung feuriger gehoben, die sich zum Schlusse wieder in ernst besonnene Sehnsucht umwandelt. Mit der Guitarre gibt es ein schönes Ständchen ab.

An die Heimath, Lied — von *A. v. Gautsch*, Musikdirektor beim K. Preuss. 26. Inf.-Reg. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 5 Sgr.

Eine heisse Sehnsucht nach dem trauten Thale des stillen Dorfes der Geburt, von G. Tietz, schlicht melodiös gesungen. Schade, dass die Lithographie nicht gut ist; die Noten stehen oft so in der Verzweiflung, sind auch zuweilen geradehin falsch, dass man rathen gelernt haben muss, wenn man es brauchen will.

Drei Gedichte von H. Heine und N. Lenau — von *Sigmund Goldschmidt*. Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Ggr.

„Schöne Wiege meiner Leiden“ etc., klingend. 2) „Mit Myrthen und Rosen“ etc., für elegische Stimmung der Liebe. 3) „Schöne Sennin, noch einmal singe deinen Ruf in's Thal“ etc., gleichfalls mit ernst mahnendem Inhalt, der durch die Nachahmung der Schalmeienklänge einen freundlich spielenden Anhauch erhält. Alle drei Gesänge sind nicht schwer auszuführen. Da wir nichts Auffallendes irgend einer Art weiter zu bemerken finden, gehören sie der Geschmacksrichtung jedes Einzelnen. Man hat sie also zu versuchen; uns lassen sie gleichgiltig.

Sechs Gesänge — von *J. P. E. Hartmann*. Op. 13. Leipzig, bei Kistner. Pr. 14 Ggr.

Haidenröslein, von Goethe, gut wie manche andere Komposizion auf diesen volksthümlichen Text. Gleich und gleich, von Goethe, ist uns noch nicht melodisirt vorgekommen; es liebt nicht Jeder so kurz erzählende und mit einem Betrachtungsschlusse versehene Reime zu singen; die Komposizion ist aber gelungen. „Freudvoll und leidvoll“ etc., nicht verfehlt, und doch fehlt etwas. Es ist als ob die kurzen Worte sich musikalisch nicht so kurz abthun liessen. „Missmuth“, geschickt aufgefasst und glücklich durchgeführt. — „Wiegenlied“, von A. v. Gähler, schön gedichtet und komponirt. — „Schneekönigin“, sinnig und geschmackvoll gearbeitet. Man beachte das Heft.

Fünf Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *Herrmann Hauer*. Op. 2. Berlin, bei C. A. Wolf. Pr. 12½ Sgr.

Frühlingsgruss, von Heine; Fischers Nachtlied; das trauernde Mädchen, von Herder; Abreise von Uhland; Liebeständelei. — Alle diese Lieder sind leicht und gefällig, mehr für äusserlich hübsche Melodie als für eigenthümlichen Karaktergehalt sorgend, was auch seine Liebhaber hat.

Sechs Lieder von Fr. Rückert, in Musik gesetzt von *Ferd. Hiller*. Op. 18. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis ⅔ Thlr.

Liebesfrühling, dritter Strauss (No. 4), ein frischer Lebensgesang. Man kann daran sehen, wie so kurze Reimverse zu behandeln sind. Das Durchkomponiren, immer jedoch ohne Vernichtung des dichterisch Metrischen, ist in solchen Fällen nicht selten das Beste, was hier auch gewählt und schön ausgeführt wurde. Erster Strauss (No. 35), Lied, wie die übrigen. Die Musik ist einfach und eigenthümlich; nur der Schluss der Endstrophe befriedigt uns nicht; die Töne lassen ungewiss, was der Text mit voller Zuversicht ausspricht. Erster Strauss (No. 5) ist für ein Lied nicht einheitsvoll genug und hat in seiner Besonderheit zu viel Gesuchtes. Dritter Straus (No. 76), Zwischenspiel, schlicht und schön. Erster Strauss (No. 38), eigen und recht schön. Erster Strauss (No. 14), des vorigen werth.

Sechs Lieder mit leichter Pianofortebegleitung in Musik gesetzt von *Louis Huth*. Op. 25. Berlin, bei Trautwein. Preis ½ Thlr.

Die süsse Bell, nach Rob. Burns: Erstes Begegnen; Frühlingsaugen; Warum?; Die Rückkehr; Ständchen. — Die Dichtungen sind für allgemeine Empfänglichkeit gut gewählt, die Melodieen eben so allgemein eingänglich, an das Italienische grenzend, dazu Alles leicht ausführbar; und so mag das Heft sich vieler Freunde erfreuen.

Fünf Lieder — von *Fr. Kücken*. Op. 34. Dresden, bei W. Paul. Preis 1 Thlr.

1) Die wunderholde Maid, von W. Osterwald, zwischen Freude und Schmerz schwebend. 2) Das Mädchen von Juda wird durch die zweite Hälfte der Komposizion ansprechend. 3) Abschied, von Rob. Burns, übersetzt von Freiligrath, ist schön und vor den andern ausgezeichnet. 4) Die Rose, als Gedicht nicht viel, als Komposizion etwas geputzt durch den Modeumwurf der Begleitung. Nur der Abschied hat eigentliche Erfindung, die übrigen sind blos routinirt.

Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes komponirt — von *Fr. Kücken*. Op. 37. No. 1. Berlin, bei Schlesinger. Preis 8 Ggr.

Ein sehr freundliches und jungfräuliches Lied, das seinen Zweck überall erreichen wird. Mit der ursprünglichen Instrumentenbegleitung mag es nur noch angenehmer wirken; es thut aber das Seine auch mit bloser Klavierbegleitung. Der kleine und sehr leichte zweistimmige Choranhang ist zwar ad libitum; es ist aber doch besser, wenn er gesungen wird. Auch die Ausstattung ist schön und geschmackvoll.

Sechs Lieder von Rob. Burns, übersetzt von W. Gerhard, für Tenor oder Sopran — von *H. Ferd. Kufferath.* Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Ggr.

Eppie Adair; Heimliches Wiedersehen; Am Ufer des Doon; Liebliche Maid; So weit von hier; Lebewohl! — Alle diese Verteutschungen des beliebt schottischen Dichters haben den Vorzug gut fliessender, dem Inhalte entsprechender Melodieen, leicht singbar gehalten und mit einer angemessen einfachen Begleitung versehen, welche im Harmonischen durch gewisse nebelhafte Durchgangs- und selbst Kadenz-Akkorde sich auszeichnet, eine Eigenheit, die zwar mehr den Bestrebungen der Zeit als einem einzelnen Komponisten angehört, die aber gerade zu dem schottischen Dichter besser als zu vielen andern sich schickt und somit in Wahrheit öfter das Anziehende der Sammlung erhöht, welche wir bestens zu empfehlen haben.

Drei Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme — von *Konrad Max Kunz.* Op. 3. München, bei Jos. Aibl. Pr. 54 Kr.

Der Müller und der Bach, von W. Müller, empfunden und treffend, wobei doch auch das zeitgemäss Beliebte nicht unberücksichtigt geblieben ist, was nothwendig das Lied nur noch mehr empfiehlt. Abendsegen, von Jovialis, ein sehr schönes Lied, Trostes und innerer Ruhe voll; der Komponist hat es so anspruchslos gesungen, als es solchen Worten gebührt. Es ist ein nicht genug anerkanntes Verdienst seelenvoller Kunstbildung, wenn sie sich am rechten Orte unterzuordnen weiss, wodurch sie mehr gewinnt als Unerfahrene glauben; in solchen Fällen wird die Tonkunst nur durch bescheidene Anschmiegung zur liebenswürdigen Herrscherin. Zum oberbaierischen Liede, das recht volksmässig zu sein scheint, gehört Kenntniss der Mundart. Die Sammlung gehört unter die guten.

---

1) *Vorüber! Lied* — von *Franz Lachner.* Op. 62. Pr. 8 Ggr.
2) *Drei Lieder* — von demselben. Op. 63. Pr. 10 Ggr.
3) *Die Grillen. Lied* — von demselben. Preis 4 Ggr. Sämmtlich bei G. Müller in Rudolstadt.

Das erste Lied, von Prechtler, ist durchkomponirt, so einfach und geschickt gehalten, dass der bezweckte Eindruck nicht aussen bleiben wird. — Im 63. Werkchen erhalten wir: „Vöglein mein Bote!" von J. G. Seidel, ein schön tändelndes Lied eines liebenden Sängers; „Die Armesünderblume", von Heine, treffend gesungen, wie Einer, der im Innern von wüstem Schmerz zerquält, in äusserlich gemessener Ruhe die Schrecknisse seiner Brust belauscht. Es bringt jenen Schauer des Zerwürfnisses mit dem Leben hervor, der das Gespenst des Dichters ist und der Schatten verkümmerter Jugend. Dagegen ist das dritte Lied von J. G. Seidel: „Die Männer sind mechant!" so etwas Gefälliges für's Allgemeine, ein Gesellschaftscherz flüchtiger Naivheit, die sich am Bequemsten von Männern, seltener von Frauen singen lässt. — Die Grillen, ein recht niedlicher Scherz, der unwillkürliches Lächeln erregt, woran die malende Begleitung nicht wenig Antheil hat.

Drei Lieder — von *V. Lachner.* Op. 9. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Erinnerung, von Lachner. Sie ist freilich dabei, aber sie ist Nebensache, und die Hauptsache ist goethisch. Die Musik ist geschickt gehalten, in etwas künstlicher Verschlingung, aber klar und so dramatisch, wie man es jetzt in durchkomponirten Gesängen gern hat. Dennoch wird meist die Befriedigung fehlen, hauptsächlich wohl, weil die Ueberschrift des Textes die Erwartung täuscht. — Liebesbotschaft, von Feodor Löwe, auch kein ausgezeichnetes Gedicht, das aber doch wenigstens ein ganz einheitvolles Ziel hat, da es die gesammte Schöpfung zum Liebesboten machen möchte. Die Musik etwas opernmässig. — Ewig Du, von Feodor Löwe, in beschriebener Weise. Alles durchkomponirt. Bei lebhaftem Vortrage, der dazu gehört, werden diese Gesänge jedoch Vielen so recht sein und mögen sogar Furore machen.

---

1) *Sechs Lieder* — von *Josephine Lang.* Op. 9. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. ⅚ Thlr.
2) *Sechs Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Altstimme.* Von derselben. Ebendaselbst. Pr. ⅚ Thlr.

Inhalt: Lebet wohl, geliebte Bäume, von Goethe; Frühlingsgedränge, von Lenau; Nach dem Abschied, von C. Reinbold; Am Morgen, von Reinbold; „Freund ach und Liebling ist gangen von hier", Lied von Blumauer; Komm Liebchen, von Jacobi. — Op. 18. Gedenkst du mein?; Mignons Klage; die Schwalben, von Tiedge; Im Frühling; Scheideblick, von Lenau; Abschied, von Ernst Schulze. — Die Musik ist in neuer Gesangesart, in dieser gewandt und erfüllt von jener leidenschaftlichen Drängniss, welche die Umdämmerung liebt. Es ist ein Ringen zwischen Natur und Gesuchtheit darin fühlbar, das an den alten Kampf Neptun's mit der Minerva erinnert. — Am Meisten gefallen uns No. 1 und 2 des ersten und der Abschied des andern Heftes; die übrigen sind uns zu überschwänglich, obgleich auch in ihnen die Sonne zuweilen den Wolkenschleier zerreisst und blendende Strahlen wirft, eindringlich gewiss, aber auch den Augen schädlich. Wir wissen wohl, dass es der Freunde dieser neuen Gesangskunst nicht wenige gibt; sie werden hier volle Erregung finden. Diesen rathen wir, vor dem Gebrauche

dieser Gesänge auf S. 17. des ersten Heftes die Worte: *Fern gewallt* in *Feengewalt* umzuändern.

Vier Lieder — von *Carl Lasekk*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Ggr.

Alle sind durchkomponirt. Die drei ersten, auch den Worten nach vom Verf. des Heftes, sind der Wonne und der Sehnsucht der Liebe geweiht; das vierte, von Sonnleitner: „Beim Nachbar hör ich Tag für Tag" etc., fragt nach dem Grunde immer reger Sangeslust. Die Melodieen neigen sich öfter nach dem Italienischen, die harmonisirende Begleitung ist teutsch, aber einfach, selbst in eingewebten Verzierungen, so dass Alles leicht ausführbar gehalten ist.

Vier Lieder — von *A. Löschhorn*. Op. 2. Berlin, bei C. W. Esslinger. Pr. 12½ Sgr.

„Mondenschein, stiller Mondenschein", von J. Mosen; „Ich hört ein Vöglein singen", von E. Minneburg; Blumen und Sterne; Rückblicke: „Dort hinter schwarzen Bergen steht meines Liebchens Haus" etc. Alles schlicht melodisch und leicht begleitet; No. 2. fängt zufällig an wie Marlborough. Im ersten Liede sind einige zufällige Vorzeichnungen vergessen, die Jeder leicht hinzufügt.

Sechs Gesänge — von *C. A. Mangold*. Op. 21. Darmstadt, bei L. Pabst.

Diese sechs Gesänge eines beliebten und von uns öfter besprochenen Liederkomponisten, dessen Vielen anziehende Weise sich im Wesentlichen nicht verändert hat, sind in verschiedenen Heften erschienen. Der erste Gesang: „Stelldichein" füllt das erste Heftchen (Pr. 36 Kr.), und zwar in einer Ausgabe für Sopran oder Tenor, worin der Gesang in E dur steht, und in einer zweiten für Bariton oder Alt, wo er nach C dur transponirt wurde. Man sieht daraus, dass man auf allgemeine Theilnahme rechnet, und man wird sich diesmal kaum irren; Text und Toninhalt sind sehr ansprechend. — Das zweite Heft enthält: Die Thräne, aus dem Englischen des Th. Moore von L. v. B., und: Sehnsucht nach dem Ganges, von Heine (Pr. 54 Kr.). Beide Gesänge sind für eine Bariton-, Alt- oder Mezzo-Sopran-Stimme, für welche die schaurige Wehmuth und die Fantasie des Glücks am Ganges sehr wohl sich eignen. — Das dritte Heft enthält Heine's „Bergstimme" und „die marmorblasse Maid" (Pr. 1 Fl. 12 Kr.). Auch dieses Heft ist in zweierlei Ausgaben erschienen: Für Tenor oder Sopran, und eine andere: Für Bariton, Alt oder Mezzo-Sopran. Die Bergstimme wird sich doch für Alt oder Bass besser eignen. — Das vierte Heft ist wieder in zwei Ausgaben vorhanden und bringt den „Gefangenen" von Zedlitz (Pr. 36 Kr.). Die meisten dieser Gesänge sind sehr gut; der letzte sagt am Wenigsten; doch ist auch er für Viele behaglich.

Robert Burns Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *H. Marschner*. Op. 107. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ggr.

Man erhält folgende Lieder: Im Westen; Lebe wohl; Das Sträusschen; Liebesweh; Ueberraschung; Dein mit jedem Herzensschlag; Der wandernde Willie. — Des Komponisten Liederweise ist bekannt, die gewählten Gedichte sind beliebt, es ist also nichts zu thun, als das Heft der Beachtung und dem eigenen Versuche eines Jeden bestens zu empfehlen.

Sechs Lieder — von *Johanna Mathieux*. Op. 6. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 12 Ggr.

Das Heft, das uns erst vor Kurzem zur Beurtheilung übergeben wurde, liefert: Sehnsucht nach Griechenland, von Emanuel Geibel; Wasser und Wein, von Kopisch; Die Geister haben's vernommen, von Heine; An Luna, von Goethe; Verlorenes Glück, von Johanna Mathieux; Die Sprache der Sterne, von Heine. — Schon manches ausgezeichnet Treffliche hat uns die genannte Tondichterin, die auch hier als tieftrauernde Wortdichterin Mitgefühl aller Herzen aufzuregen weiss, zur Erquickung Vieler gegeben, was wir aus voller Brust empfohlen haben; auch diese Sammlung enthält Schönes; vorzüglich ist es ihr eigenes Lied, was uns zu den liebsten gehört.

Gesänge — von *Heinr. Maus*. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 20 Sgr.

„Der Eichwald braust" u. s. w. ist in verschiedenen Sätzen zum Gesange ausgedehnt, mit malender Begleitung versehen, aber nur äusserlich aufgefasst. 2) Liebesbotschaft: „Ich steh am klaren Silberbach" u. s. w., Lied, ganz einfach, ohne eigene Erfindung. 3) Die Müllerstochter, wieder in verschiedene Tonsätzchen getheilt, die noch am Meisten zusagen mögen. Jedenfalls ein Erstlingsheftchen.

Zwei Lieder — von *J. Mendel*. Op. 13. Bern, Chur und Leipzig, bei J. F. J. Dalp.

Der Tonsetzer ist Organist und Gesanglehrer in Bern, gibt hier dem bekannten: „Gute Nacht! Allen Müden sei's gebracht" u. s. w. eine neue, leichte Melodie, eben so dem Minneliedchen: „Wenn der Wald in süssen Maien," welches letzte mehr Liebhaber zählen wird, als das erste, das schon gelungener komponirt wurde und verbreitet ist.

Drei Lieder von H. Heine — von *C. Montag*. Op. 2. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 52 Kr.

1) „Lehn' deine Wang' an meine Wang'" u. s. w. hat der Komponist langsam wehmüthig, ohne starke Zerrissenheit genommen. 2) „Auf Flügeln des Gesanges" hebt sich schwärmerischer in schöner Melodie, die von geschickt umherwandelnder Harmonisirung und rauschender Begleitung getragen wird. Ein guter Spieler, der mit der Rechten Sechzehntheilbrechungen und mit der Linken Sextolen fortwährend deutlich vorzutragen versteht, gehört dazu. 3) „Und wüssten's die Blumen die kleinen" u. s. w. ist schon besser komponirt, aber auch nicht selten geringer, als hier. Es ist nur zu verwundern, dass so viele Komponisten nicht von Heine lassen

können. Für ein erstes Gesangheft passt dieser Wunden- und Gangesliebhaber am Wenigsten.

Sechs Lieder — von *Ignaz Moscheles*. Leipzig, bei Frdr. Kistner.

Stumme Liebe, von Karl Probald; Der Schmidt, von Uhland; Zuversicht von Ida Hahn-Hahn; Das Reh, von Uhland; Im Herbste, von Uhland; Sakontala, von Klingemann. — Lauter durchkomponirte Gesänge mit nicht überschwänglicher, vielmehr mit einfacher Begleitung, was in diesem Falle als besonnene Mässigung zu rühmen ist. Dennoch können wir diese Gesänge nicht zu den ausgezeichneten zählen; es ist zu viel Absicht darin. Dass bei einem so hochgeschätzten Komponisten mancherlei Schönes sich einwebt, setzt Jeder voraus und mit Recht; aber das Ganze ist mehr Ergebniss der Arbeit als der Begeisterung. Das Beste scheint uns Sakontala. Es versuche sich Jeder selbst am Werke; der Verfasser verdient es.

Nachrichten.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Modena.

Carpi. Die Carolina Cuzzani betrat hier am 18. August zum ersten Mal als Prima Donna die Bühne in Ricci's Chi dura vince mit vielem Beifall. Tenor Manfredini nebst den Bassisten Lipparini, Ferlini und Negri befriedigten sehr. Die Cuzzani ist aus Bologna und sechste der auf dem Theater singenden Schülerinnen der Bertinotti; hübsche, umfangreiche, geläufige Sopranstimme, gute Aussprache.

Modena. Zu Anfang Oktobers findet die feierliche Eröffnung des hiesigen neuen Teatro Comunale statt. Da dergleichen Dinge zu den grossen Begebenheiten in Italien gehören und eine Zeitlang zuvor und hernach viele Zungen und Federn in Bewegung setzen, so folgt hier einstweilen nach strenger Etikette das Verzeichniss der bei der Oper wirkenden Individuen. Sänger: Erminia Frezzolini-Poggi, Prima Donna assoluta. Luigia Righini, Prima Donna. Clementina Bartolini, Altra Prima e Supplemento. — Antonio Poggi, Primo Tenore assoluto. Clemente Mugnai, Primo Tenore. Francesco Da'Fiori, Altro Primo Tenore e Supplemento. — Giorgio Ronconi, Primo Basso assoluto. Giacomo Bartolo, Altro Primo Basso.

Die zu gebenden Opern: Adelaide di Borgogna, poesia del dottor Carlo Malmusi, musica del nobil signor maestro Alessandro Gandini (in Auftrag der Stadtgemeinde neu komponirt). Il Bravo, del maestro Mercadante. Beatrice di Tenda del maestro Bellini. Carattaco, poesia del dottor Antonio Peretti, musica del maestro Angelo Catalani (unter dem Schutze [sotto gli auspicj] Seiner königl. Hoheit eigens komponirt).

Herzogthum Parma.

Piacenza. Ricci's Chi dura vince mit der Vernhet, dem Tenor Picasso, Bassisten Guiddo, Buffo Catalano, darauf Coppola's Nina pazza per amore, die aber weniger als die Vorgängerin gefiel, waren unsere Sommeropernspeisen.

Bei dem diesen Sommer hier stattgefundenen grossen Kirchenfeste war der hiesige Kapellmeister Nicolini, Kapellmeister Simon Mayr und Maestro Almasio aus Mailand thätig. Die Musik der ersten beiden Greise ist bekannt: einfach, gesangvoll, Mayr's jedoch weit harmonischer, mannigfaltiger, kräftiger und künstlicher. Jene des Herrn Almasio, der bei 35 Jahre alt sein mag, war natürlicherweise viel feuriger als jene der beiden benannten Veteranen, hatte aber sonst einige gute Stücke aufzuweisen, darunter vorzüglich das Credo mit dem Crucifixus und ein Dixit. Bei dieser Gelegenheit gaben die anwesenden Zöglinge der Parmesaner Musikschule eine interessante musikalische Akademie.

Noch sei hier angedeutet, dass *Nicolini* seinem Collegen *Mayr* die Bemerkung gemacht, er sei im April 1763 geboren, also um zwei Monate älter als er.

(Beschluss folgt.)

Notizen.

Man sagt uns, Teutschland habe schon mehrere Pianoforte mit getheiltem Pedaltritt, wie er S. 885 beschrieben wurde, geliefert. Das glauben wir wohl: aber es sind einzelne unter der Menge; das nützt wenig; man hat diese Verbesserung nicht genug gewürdigt und im Ganzen fallen lassen. Diese Bauart der Pedale muss allgemein werden, wenn sie den Vortheil bringen soll, den sie zu bringen im Stande ist. Man hat also immerhin Ursache, den Vorzug mindestens getheilter Pedale genau in's Auge zu fassen und sie nicht mehr zu vernachlässigen. Gewiss liessen sich sogar noch neue Verbesserungen der Art herstellen. Einige Ausnahmen so gebauter Tritte können noch nicht helfen: die Sache ist so wichtig, dass sie eine bessere Aufmerksamkeit verdient, als man ihr bisher erwiesen hat.

Ein nicht ungeschickter Organist begleitete vor Kurzem einen Festchoral, der für die Posaunen ausgesetzt worden war, so willkürlich, dass er am Ende einer Gesangzeile, während die Bläser D dur erschallen liessen, den Septimenakkord auf A spielte. Es wäre unglaublich, wenn man nicht wüsste, dass abgeschmackte Arroganz zuweilen leicht in Tollheit ausartete. Dergleichen abscheuliche Störungen der Andacht einer ganzen Gemeinde sollten auf das Schärfste gerügt werden.

Feuilleton.

Alexander Fesca, der Sohn von Friedrich Ernst F., hat von dem Fürsten von Fürstenberg den Titel eines Kammervirtuosen erhalten. (Vergl. über diesen jungen Komponisten und Klaviervirtuosen S. 368 dies. Bl.)

Die komische Oper zu Paris bereitet die Aufführung von vier neuen Opern vor. Es sind folgende: das Geheimniss, in drei Aufzügen, von Adolph Adam (ist nunmehr aufgeführt); der Degenstich, in zwei Aufzügen, von Monfort; Blanka von Merange, in einem Aufzuge, von H. Potier; der Teufel in der Schule, in einem Aufzuge, von Boulanger.

Paganini's Sohn ist nach Rom gereist, um beim Papste eine Revision des Prozesses zu erlangen, nach welchem der Leiche seines Vaters bis jetzt eine Ruhestätte in geweihter Erde von der geistlichen Behörde im Sardinischen verweigert wird.

Am 30. Septbr. feierte das Hamburger Theater das funfzigjährige Jubiläum von Mozarts Zauberflöte durch eine Aufführung dieser Oper, welche an diesem Tage vor funfzig Jahren in Wien zum ersten Male gegeben wurde.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Dezember. № 50. 1841.

Aesthetik der Tonkunst.

Von Dr. *Ferdinand Hand*, Professor und Geheimem Hofrath. Zweiter Theil. Jena, bei Carl Hochhausen. 1841. S. IV und 630 in 8.

Angezeigt von G. W. Fink.

Je länger wir auf das Erscheinen der Fortsetzung dieser Aesthetik harreten, desto lieber ist es uns, den geneigten Lesern dieser Blätter Gang und Hauptinhalt des Werkes noch vorführen zu können. Geich der Anfang des dritten Buches: *Von der musikalischen Kunst*, spricht eine so unumstössliche Wahrheit aus, dass es uns oft seltsam erschienen ist, wenn wir eine nicht unbegabte Jugend einer namhaften Künstlerpartei, stand es noch gut, dagegen sich erbitzen, stand es schlecht, darüber lachen hörten. Man verschmähete die Wissenschaft, hielt sie der Kunst und dem Kunstgenuss sogar für nachtheilig, ergoss sich im Preise des Genius, ohne zu begreifen, dass man ihn und er sich selbst begreifen müsse, wenn er nicht vom Geiste, der das Leben adelt, sich immer weiter entfernen und in's Nichtige versinken will. Furcht vor der Wissenschaft ist Hass des Lichts und unkeusche Liebe der Finsterniss. Der Verfasser hat Recht, und ich habe noch Keinen gesehen, an dem sich der Satz nicht bethätigt hätte: „Die allgemeine Betrachtung des Wesens der Kunst wird immer nur den schwachen Künstler stören und irren, einen starken aber bekräftigen und für alles Einzelne ein schützender Führer sein." Im *ersten Kapitel* wird daher *von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältniss zu andern Künsten* gesprochen. Geben wir einmal die im Werke anders ausgedrückten Ideen nach unserer Weise: Der Mensch hat zunächst mit seinen Sinnen die Aussenwelt zu erfassen, diese führt ihn zum Denken darüber; die erlangten Begriffe und Gefühle bilden in ihm eine eigene Welt, die sich mittheilen, sein Inneres zur Anschauung bringen, etwas schaffen will nach dem Verhältniss seines Vermögens und der Richtung derselben, die sich sämmtlich entweder auf Nutzen, oder auf Wahrheit oder auf Schönheit beziehen, bald mehr auf das Eine, bald mehr auf das Andere. Zu Allem aber, was der Mensch thut, gehört nothwendig ein Können oder eine Kunst, als Fertigkeit des Könnens. Die Richtung nach dem Nützlichen gibt die äussere Sicherstellung des Lebens, die Richtung nach dem Wahren und Guten die innere; die Richtung nach dem Schönen verschmilzt Geist und Sinn mit Vorherrschen des letzten, gibt daher vorzüglich menschlichen Genuss, wodurch sie sich zur beliebtesten erhebt und darum vorzugsweise *Kunst* oder *schöne Kunst* genannt wird. — In dieser letzten Richtung zur schönen Kunst, die Jedem zu seiner Natur gehört, nur in verschiedenem Grade, bildet er sich seine Welt des Schönen, seiner Anlage und Ausbildung gemäss. Er *dichtet* bald in Worten, bald in Bildern, Tönen u. s. w., was und wie es ihm gefällt. Daher *freie Kunst*. — In Allem, was den Geist nicht nur nicht ausschliesst, sondern nöthig hat, gibt es zwei Sphären, eine subjektive und eine objektive sowohl des Schaffens als des Auffassens der geschaffenen Werke. Gewöhnlich verschmelzen sich beide Sphären, ja sie können einander kaum entbehren. Eben so durchdringen sich in jedem menschlichen Kunstschaffen Geist und Sinn, so dass ich nicht zugeben kann, es seien alle Schöpfungen der Kunst *nur* als Aeusserung des Innern oder als Realisirung des geistigen Lebens zu betrachten, — obgleich zugestanden werden muss, dass ohne geistiges Leben, als das Höchste, kein eigentliches Kunstwerk in die Erscheinung treten kann. — Eben so wenig kann ich einen Rangstreit unter den verschiedenen Künsten billigen. Wir klassifiziren die verschiedenen Künste nur, um ihr Verhältniss zur Natur und ihre Grenzen zu erfassen.

S. 10 setzt der Verfasser mit Recht den unterscheidenden Karakter der Tonkunst nicht in das rein Subjektive; die Quelle aller Künste ist das Innere des Menschen, zu welchem alles von aussen Gewonnene gezogen werden muss; die Fantasie schafft Bilder, die dem Urbilde der Natur nicht widersprechen sollen. Hat auch die Musik keine anschaubaren, sondern Gegenstände des Gemüths zu schildern, keine Raum- sondern Zeitformen auszuprägen, so müssen diese doch beim Hören als allgemein gemüthgetreu anerkannt werden, was als Objektives der Tonkunst erscheint. Es sind also Entwickelungsformen irgend eines vom Künstler ergriffenen Gefühles. Dem Formlosen der Gefühle (aber sie haben Zeitformen im Schlagen des Pulses, Klopfen des Herzens, und Raumformen in den Mienen und Stellungen, welche auch die anschauliche Gestalt verändern) wird Form gegeben. Das Dunkele dabei sei nur für den Verstand, für die Demonstrazion vorhanden, könne aber an sich vollkommen klar und bestimmt sein. (Das Letzte leugnen wir, ob wir gleich der Tonkunst realen Inhalt und abspiegelnde Wirk-

lichkeit zuschreiben.) Musik als Kunst der Bewegung tritt daher zunächst mit den übrigen Bewegungskünsten (Poesie, Mimik) in Verwandtschaft und bildet mit ihnen Kunstwerke gemischter Art. „Wir denken in Worten, wir fühlen in Tönen" ist nicht allgemein wahr, eben so wenig, dass sich menschliches Wesen am Reinsten im Gesange offenbare. —

Kapitel 2. *Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht.* S. 20—27. Wenn die Musik auf die Sphäre des menschlichen Geistes zurückgeführt wird, so beschränken wir diesen uns zu allgemeinen Ausspruch auf die mit der Sinnlichkeit verwandte Gefühlsrichtung. Eben so wenig heisst uns die Musik ein Produkt des menschlichen Geistes im *Gegensatz der Natur*, nicht allein weil der Mensch selbst zur Natur gehört, sondern auch weil er aus und nach den Gesetzen der Natur den Ton und das Tonleben selbst entwickelt. Daher ist uns die Dichtkunst gerade so *freigeistig* wie die Musik, jede in ihrer besonderen Weise und jede bedingt. Es kommt aber nach unserer Ueberzeugung nichts darauf an, wie und von welcher Seite her das innere Gefühl des Künstlers in's Leben gerufen worden ist, sondern dass es wirklich lebt und nicht blos mit Absicht zusammengearbeitet wird. Dagegen stimmen wir vollkommen damit: „Das musikalische Werk wird zum Kunstwerk durch *Schönheit*," womit es seine Bestimmung erreicht. Die Schönheit aber beruht nicht in dem verarbeiteten Stoffe, sondern in der demselben gegebenen Form. Selbst das Hässliche, so weit es die Karaktertreue nothwendig macht, muss den Gesetzen des Schönen untergeordnet bleiben. Drittens: „Das Kunstwerk folgt den Gesetzen des Geistes und lässt diese in sich erkennen." — Ist auch der Inhalt des musikalischen Kunstwerks das in der Gegenwart belebte und auf ein Ideales bezogene Gefühl, so werden in dessen Darstellung zugleich die edelsten Seelenkräfte bethätigt; Fantasie, Vernunft und Verstand wirken in einer harmonisch verbundenen Totalität, und geben nur unter den Gesetzen, die sich aus den Ideen des Geistes entwickeln, einer sinnlichen Erscheinung das Dasein. Diese Ideen, welche nach den verschiedenen Beziehungen auf eine grössere Zahl von Begriffen zurückgeführt werden können, so dass daraus eine Reihe von gesetzlichen Regeln erwächst, lassen sich im Allgemeinen in drei Grundgesetzen nachweisen: im Gesetze der *Einheit* (des Mannichfaltigen), der *Anschaulichkeit* (der möglichst bestimmten Lebendigkeit) und der *Wahrheit* (der möglichsten Objektivität des innern Empfindungslebens). — Welche Menge musikalisch leerer Machwerke unseliger Zeitzersplitterung werden sich nun wohl die Gunst des Publikums, des Unterhaltungs- und Bewunderungs-lustigen, erfrevelt haben! — Also besteht ein wahrhaftes Kunstwerk viertens nur als ein *Organismus*, so dass die Theile zum Ganzen und das Ganze zu jedem besonderen Theile nothwendig gehört (Mikrokosmos). Also Alles abgeschlossen, selbständig und wesentlich. — Fünftens: „Endlich existirt ein musikalisches Werk seiner subjektiven Natur nach nur als Produkt eines individuellen Geistes, und entspricht einem bestimmten inneren Zustande oder einer, wenn auch im Wechsel begriffenen Stimmung des Gemüthlebens. Der Künstler hat in dem oft schnell und plötzlich umgestalteten Woger der Gefühle und Neigungen die bedeutsamen Momente festzuhalten und in ihnen ein Bild seines oder des an geeigneten Lebens zu entwerfen. (Kann das anders als mit Ueberlegung mitten in der Entflammung geschehen? Diese individuelle Eigenthümlichkeit lässt keine beengende Beschränkung fürchten, wenn der Künstler sich zu den Allgemeinen und Idealen zu erheben vermag und nicht aus der Verbindung mit dem Naturleben heraustritt. (Das beweist unsere obigen Einschränkungsbehauptungen.) Sein Werk wird zu einem Spiegel der Welt, nicht der begriffreichen und erkennbaren, aber der von Ideen belebten (weshalb es dennoch erkennbar wird), und vereint in sich Allgemeines und Besonderes." — Den Zusatz des geehrten Verfassers gegen die neue hochfahrende Ungründlichkeit unterschreiben wir vollständig und geben davon nur Folgendes zu bedenken: „Schon das lebendige Ergreifen eines einzigen Grundelements als Mitwirkung zur Entwickelung des grossen Ganzen ist zu beachten, in welchem die Kunst sich aus Anlagen zur vollen Blüthe entfaltet." —

Kapitel 3. *Das Verhältniss der musikalischen Kunst zur Natur und die Idealisirung.* S. 27—39. Bei der Musik kam man mit der aristotelischen Nachahmung der Natur in Verlegenheit, weil man sie nur auf Anschaubares, nicht auch auf innerlich zeitliches Leben bezog, wo es auch natürliche Gestaltungen gibt (in Situazionen und Entwickelungen), welche durch den Geist zu schönen werden. Die Individualität eines Jeden ist beschränkt und reicht darum nicht aus. Jeder Künstler hat nach physischen Gesetzen dem Individuellen eine allgemeine Bedeutsamkeit zu verleihen, um vom Hörer desto sicherer aufgenommen zu werden. Auch die Gemüthswelt ist eine natürliche und verdient der Beachtung, des Studiums. Dadurch wird man von dem Gefährlichen bloser Abstrakzion errettet. Von Beethoven's neunter Sinfonie und dem Cismoll-Quatuor (Op. 131) bemerkt der Verfasser: „Nicht mit Unrecht hat man sie Produkte einer durch spekulatives Studium gewaltsam erregten Fantasie genannt" (Gefühlsabstrakzion). „Das vielgestaltige Leben ist auch dem Tonkünstler die Schatzkammer reichen Stoffes, und was die Werke anderer Künste, die Poesie und Malerei, darbieten, soll auch sein Inneres bereichern und bekräftigen." — „Dies darf aber nicht zu der Folgerung führen, als habe der Musiker zur vorzüglichsten Aufgabe, einzelne bestimmte Gemüthslagen und Lebensmomente aufzusuchen, in der Reflexion zu erfassen, und wo möglich in Töne umzusetzen," auf Bedeutung für den Verstand so hinzuarbeiten, dass der Hörer zugleich auch ein Bestimmtes denke. Seine Kunst ist lyrisch; selbst im Dramatischen „darf die Darstellung nicht von Kombinazionen des Verstandes ausgehen, sondern soll das Leben durch Zeichen des Lebens schildern und auch hier der Entwickelung der empfindenden Natur folgen." (Aber das Allgemeine, was der Künstler zu behandeln hat, kann gar nicht anders als durch den Verstand und dessen Auffassungen in die Seele gebracht werden. Dies muss aber zu anderer Zeit, als beim musikalischen Dich-

ten, am Besten früher schon geschehen sein; der Komponist muss sich damit so vertraut gemacht haben, dass jene betrachtenden Beschauungen in's Gemüth übergegangen und so mit seinem Gefühl verbunden worden sind. Und nur dann ist es nach unserer Ueberzeugung richtig, wenn gesagt wird: „Der Musiker darf, statt sich an die Natur zu halten, nicht von Reflexionen geleitet werden, denen der nachfühlende Hörer nicht folgen kann.") — *Idealisirung* kann weder eine blose Verschönerung des Natürlichen, noch eine Lossagung von der Natur sein, denn auch in den Dingen der Natur liegt eine Idee geborgen, welche die Kräfte des Lebens vollständig auszuprägen streben, der Geist aber als das Unbedingte im Bedingten erfasst. „Auf das Unbedingte aber, welches man mit dem Namen des Göttlichen, Geistigen, Höheren oder sonst anders bezeichnen kann, ist die Kunst hingewiesen, und sie hat dies Wesen, welches in der Wirklichkeit (?) nicht festgehalten und rein, sondern im Wechsel der Bedingungen und im Verfolg individueller Zwecke oft verändert und getrübt erscheint, als Grundtypus der Schönheit zu ergreifen und zur Darstellung zu bringen." — Allerdings tritt das Ideale unmittelbar aus dem Geiste hervor, aber aus einem Geiste, der, getrieben von höheren Begabungen oder Anlagen, sich die Gesetze des Naturgeistes, die er vertheilt in vielfachen Individuen nur von gewissen Seiten her rein in der Wirklichkeit zur Anschauung bringt und brachte, durch liebevolle Beachtung aneignete und sich aus allen Vorzüglichkeiten vieler Wirklichkeiten ein einziges Vollkommenheitsbild der Schönheit denkend und fühlend zugleich zusammensetzte, so lange bis es ihm als inneres Bild in der Seele lebte. Darum reicht das Ideale wohl über jede Einzelerfahrung, die an nur *Einem* nachzuweisen wäre, aber nicht über die Erfahrungen, die zusammengefasst aus vielen Einzelnheiten aus dem Leben der Wirklichkeit gewonnen werden können. Dies unsere Meinung, die auch vom Verfasser selbst noch dadurch unterstützt und bekräftigt wird, dass er annimmt und mit Recht, dass einer idealen Kunstschönheit wohl auch im Leben selbst vielleicht noch ein schöneres Bild zur Seite gestellt werden könne, aber die Wirklichkeit schwebe vorüber, und die Kunst halte den Silberblick der Schönheit fest. Offenbar hat dann die Kunst nur das Festhalten und Zusammenfügen der schönsten Lebensmomente für sich, allein es lässt sich eben darum doch nicht sagen, dass sie über alle Erfahrung und über alle Wirklichkeit hinausreiche. — Und so ist uns auch das Göttliche, Ewige, was wir im Gefühle, nicht immer, ja selten ohne Täuschung zu erfassen wähnen und im Begriffe nicht zu erfassen vermögen, keinesweges das Göttliche an sich, sondern das menschlich Göttliche unseres Standpunktes, der in den Ahnungen seine Nebelsterne findet. Endlich ist auch das geistige Gesetz ein vom Urgeiste bedingtes, verliehenes, wohin wir uns annähernd erheben können oder nicht. — Dies stimmt auch mit den als Ideale hingestellten Beispielen: Beethoven's Sinfonieen, Klaviersonaten (nicht alle), die Adelaide, die sechs Lieder von Gellert. — „In allem Schönen wirkt ein ideales Element mehr oder weniger hervortretend, das Zie der Kunst aber ist geistige Vollendung, so dass dem Künstler überall die Aufgabe gestellt ist, nach dieser Höhe zu streben und sie durch Begeisterung zu erreichen." Was heisst das? und wie wird dies erreicht? Siehe meine Abhandlung: Antwort auf den Artikel über musikalische Begeisterung 1834. S. 218 u. s. w. — „Mag in einzelnen Werken oft nur ein leiser Anhauch der Idealität wirken, oder das Karakteristische vorwalten (die Idealität ist nichts Anderes als eine höher gehobene Karakteristik), nimmer soll dem musikalischen Kunstwerk die höhere geistige Weihe des Gefühls mangeln." Dadurch soll sie unmittelbar (aber Töne sind so gut Mittel, wie Worte und Gestalten es sind) im freiesten Aufschwung (er ist eben so bedingt vom Gesetz des Geistes als in andern Künsten) ein Unendliches erreichen. Dieses gerühmt Unendliche ist mir nichts Anderes, als das Unbestimmte, Dunkele, Geheimnissvolle im Reiche der Töne, das Jedem in einer der Wesenheit menschlicher Natur angemessenen, ja schön gesteigerten Ordnung mit sinnlichem Wohlgefallen das allgemeine Gefühl der Schmerzen, der Freude, der Sehnsucht u. s. w. ohne Gestalt- und Begriffunterlegung hell in's Leben ruft und jedem Einzelleben folglich es frei lässt, seiner Sehnsucht u. s. w. irgend ein Bild, irgend eine Beziehung unterzulegen, welche Jeder nur will, oder vielmehr welche ihm das Moment seines Lebens gerade als die höchste für ihn in das Zauberland der Wünsche und der Begehrungen malt. — Und diese Vielseitigkeit tausendfach freier Beziehungsunterlagen mitten im erregten Gefühl durch Zeitformen, welche Raumgestalten ersehnter Schattenbilder fast nothwendig, und doch in Jedem seinem Verlangen gemäss, hervorzaubern, wäre diese nichts? — Sie ist und wirkt für den Menschen mehr, weit mehr, als die gerühmte Unendlichkeit, die in der That auch keine ist. — Gleicher Weise liesse sich über die Ideale des Künstlers viel sagen, „von denen man sagen kann, er habe sie geschaffen, und auch, er habe sie nicht geschaffen." Meine eigene Ansicht möge, wenigstens in den Hauptsachen, meine vorher angeführte Abhandlung aussprechen. — Nothwendig bleibt sich aber die Idealisirung dem Wesen nach immer gleich, nur verändert sie den Standpunkt mit dem Fortschritt und der Entwickelung des Menschen, der Zeit und der Kunst. In jeder der drei Hinsichten gibt es verschiedene Grade der Reinheit und Gediegenheit, also ein neuer Beweis, dass das Ideale selbst nicht das Ewige an sich ist, sondern immer nur eine hohe Stufe zum Ewigen, eine Sprosse der Leiter des Geistes. — In der Aufgabe hingegen, die jedem echten Künstler jeder Zeit und jedes Standpunktes zu setzen ist, stimmen wir völlig und wüssten nicht, wie es schöner und wahrer dargelegt werden könnte: „Strebe nach dem Höchsten, und verleihe deinem Werke die Beseelung, welche aus der unsichtbaren Tiefe des von Ahnungen eines Göttlichen und Heiligen erfüllten Gemüths stammt, und entnimm deinen Gefühlen die irdische Fessel dadurch, dass auf dem Standpunkte deiner Zeit ein über alle Zeit Erhabenes und Unvergängliches in sie eintritt und sie verklärt." — Sehr nothwendig und empfehlenswerth ist, was unser Verfas-

ser gleich in der folgenden §. S. 37 noch hinzusetzt: „Doch auch bei dieser Betrachtung des Höhepunktes in der Kunst werden wir wieder zurück auf die Wirklichkeit gewiesen, die ihre durchgreifende Giltigkeit nicht desto weniger behauptet.“ Allerdings und mit Recht. Die ewige Schwebelei hilft uns gar nichts; wir müssen erst festen Fuss fassen, erst laufen lernen, bevor wir fliegen wollen. Zuerst müssen wir mit dem äusserlichen und sinnlich erkennbaren Stoffe fertig geworden sein, uns hinlänglich mit richtiger und tüchtiger Handhabung desselben abgegeben, ihn so weit bezwungen haben, dass er uns zu Gebote steht und unser Diener ist, der thut, was wir wollen. Thun wir das nicht, bewältigen wir nicht einmal den äusserlichen Stoff, so kehrt sich die Sache um, und er bewältigt uns so, dass wir vor seiner Tyrannei weder aus noch ein wissen. Wollte nun Einer in einem solchen Zustande niederer Abhängigkeit vollends gar noch idealisiren, so wird er sich nur lächerlich machen, keine Ideale, sondern leere Zerrbilder zu Stande bringen. Erst muss denn doch wohl der Körper herangezogen werden, ehe der Geist in seinen höchsten Forderungen besorgt werden kann. Der Körper der Musik sind aber die Töne, ihre rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, kurz das Ganze, was der Technik angehört. Mit diesem Realen, was freilich kein Cherubsflügel sein will und auch nicht im Geringsten sein soll, werde der Mensch, der ein Künstler werden will, erst recht fertig, und lasse sich nicht durch die unerlässliche Unbequemlichkeit freilich oft trockener und anstrengender Arbeit, auch nicht durch das ködernde Geschwätz schreiender Grosssprecher von ewig hoher Poesie, Redensarten, mit denen kaum ein Dorfliedler, geschweige denn ein wahrhaft grosser Komponist gebildet werden kann, vom einzig rechten Wege der Ordnung abhalten. Erst muss er arbeiten und folgen lernen: hernach kann und mag er dichten und singen und offenbaren, was ihm der Geist gibt auszusprechen. — Das ist unsere Sprache über die Sache. Der Verfasser ist viel höflicher und sagt mit abstrakter gehaltenen Zusammenstellungen, dass Inkorrektheit beleidige und Mangel an Fasslichkeit sich unbrauchbar mache, und dass wir jetzt manche falsche und affektirte Genialität zu ertragen hätten; dass wiederum auch das Technische nicht für das allein Wesentliche zu halten sei u. s. w. Gewiss nicht! aber diese Zeiten sind vorbei, wo man auf Grundlagen, Vorstudien und tüchtige Vorbereitungen zu grossen Werth legte; das thut jetzt Niemand, und so gehen wir zum vierten Kapitel S. 39—43, was gleichfalls wichtig ist.

Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks. „Das Kunstwerk ist sich selbst Zweck; es will und soll überall nur schön sein, wie schon Platon sagt; die musikalischen Künste sollen ihr Ziel und ihre Vollendung in der Liebe zum Schönen suchen. Wir haben nämlich unverrückt im Auge zu halten, dass das Kunstwerk die Idee der Schönheit verwirklicht, wie verschieden und mannichfaltig auch die Art der Darstellung sei. Schliesst nun die Schönheit jene Elemente des Formalen, Karakteristischen und Idealen in sich, und treten durch die Beziehung auf Natur und Geist jene Modifikazionen ein, welche das zweite Buch vorzeichnet, so hat mithin das Kunstwerk für die Erfüllung seines Zweckes freie Form, gediegenen Inhalt und ideale Beseelung zu vereinigen, und kann jenen Beziehungen nicht entnommen werden, so dass wir das Anmuthige, die Grazie, das Grosse, das Erhabene und wie sonst die Erscheinungsweisen heissen mögen, nicht von dem Schönen trennen, also auch nicht vom Begriffe des Kunstwerks entfernt erachten dürfen.“ — Wohl! Aber die Form ist nicht frei, sondern der Geist, der die Form gibt, der jedesmaligen Art und Richtung der Individualisirung seines karakteristisch idealen Einheitszweckes gemäss. Die Form ist nichts Anderes als die dem jedesmaligen Gattungszwecke völlig entsprechende Versinnlichung der Idee, welcher eine besondere Wesenheit eigenthümlich karakteristischer Art nicht abgehen kann, wenn anders die Idee selbst Werth haben soll. — Desto mehr stimmen wir in Folgendem mit dem geehrten Verfasser überein: „Wo freilich der Künstler auf ein Anderes (auf einen Nebenzweck meist eigenliebiger Art, also kleinlich) hinarbeitet, und Rührung, Furcht, Erschütterung oder andere Bewegungen des Gemüths bezweckt, verfährt er nicht ästhetisch, sondern psychologisch (meist den Schwächen der Masse sich akkommodirend); ein solcher untergeordneter Zweck aber darf wenigstens nicht vorherrschen.“ Form und Stoff sind also schlechthin einander nicht schroff gegenüber zu stellen, „wie *Wendt* in seiner letzten Schrift es that,“ wenn er schrieb: bei Haydn herrsche die Form über den Stoff, bei Beethoven der Stoff über die Form. Das sind leere und ihres Scheines wegen noch dazu leicht verführerische Redensarten, die Wendt sich manchmal, nicht blos hier, zu Schulden kommen liess. — Ueber das Falsche der Lehre *Nägeli's*: die Tonkunst habe gar keinen Karakter, ihr Wesen sei Spiel, und Alles, was zufällig im Gemüthe hafte, spiele sie hinweg, bestehe ohne allen Inhalt nur in Formen, in der geregelten Verbindung von Tönen und Tonreihen — hat bereits die Zeit, und schnell, gerichtet. Doch begreifen wir sehr wohl, wie der sonst denkende Mann auf diese extreme Behauptung kommen konnte. Mögen auch die vielen leeren Tonsätze blos formelle oder eigensüchtige Zwecke verfolgender Komponisten nicht wenig dazu beigetragen haben, die Hauptveranlassung waren sie nicht; die überspannte Rederei von allzubestimmtem Inhalte der Tonkunst, der sich sogar bis in Begebenheiten und thatsächliche Erzählungen erstrecken sollte, das ewige, gar nicht zu ermüdende Geschwätz von bestimmt erkennbarer Poesie der Tonkunst, womit noch jetzt die allzuleicht exaltirten Jünger gewisser Farbenmischer ihre Zöglinge überlisten, das war es hauptsächlich, was den Mann in das entgegengesetzte Uebermaass eines zu vernichtenden Uebermaasses trieb, womit freilich nichts Gutes erreicht werden kann.

Kapitel 5. *Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks bethätigt werden.* S. 43—69. „Das schöpferische Vermögen der Seele, aus welchem das Kunstwerk hervorgeht, wird als *Genie* oder *Genius* bezeichnet, worunter wir nicht eine einzelne bethätigte oder auch gesteigerte Kraft der Seele verstehen, sondern

das Zusammenwirken aller Thätigkeiten derselben für den Zweck eines idealen Schaffens.“ Also, was wir oft ausgesprochen haben, die Totalität des Geistes, welche natürlich von einer Seite das Tiefste, von der andern das Höchste im Kunstwerk bezeichnen muss. Wie aber dieses Tiefste und Höchste im Menschen vom Verfasser dargelegt wird, darin weichen wir bedeutend von ihm ab, wollen uns jedoch für jetzt nicht dabei verweilen, da es uns zu weit führen würde. Nur darin stimmen wir überein, dass der Genius mit dem Besondern das Allgemeine einigt und dass er, auch unter der anhangenden Beigabe des mit der Zeit Vergänglichen, durch alle Zeit hindurch einen dauernden Gehalt in sich trägt; dass sich in ihm, nach Schelling, eine unbewusste Kraft mit der bewussten Thätigkeit verbindet, dass beim Schaffen ein Geheimniss waltet (in der Musik wie überall), ein ungestörtes Gleichgewicht aller Kräfte erforderlich sei (also innere Gesundheit), dass also auch das Wesen des Genius ganz und gar nicht allein (nicht einmal vorzugsweise) in dem vom Gewöhnlichen auffallend Abweichenden und Isolirten zu suchen sei. — Von der *Fantasie* haben wir gleichfalls nach unserer Weise schon früher gesprochen. „Von der Fantasie als Grundwesenheit der Kunst. Einige Bemerkungen für Künstler und Kunstfreunde zum beliebigen Bedenken. 1836. S. 217“ u. s. w. Und ich wollte wohl, dass man sich des Aufsatzes wieder erinnerte oder ihn wiederholte, wenn es möglich wäre. Sehen wir, was Hauptsächlichstes der Herr Verfasser darüber sagt. Er meint, die Erfindung des Stoffes und die Erfassung einer Idee gewähre noch nicht das ganze Dasein eines musikalischen Kunstwerks, weil es auf Darstellung und auf Entäusserung eines Innern beruht, und seine volle Bestimmung nicht darin erreicht, dass es sei, sondern dass es von Andern angeschaut und erfasst werde. Dies setze in dem Künstler ein Vermögen der Darstellung voraus, welches nicht immer in zureichendem Grade der Ausbildung dem Genie beiwohne und mangelnd die erforderte und erzielte Leistung vereitele. Das meinen wir auch; es gibt Talente und Genies, die ihren innern Reichthum aus Mangel an Fertigkeit, die erworben werden muss, nicht kund geben, nicht in die Erscheinung setzen können oder doch nur verkümmert um vernachlässigter Bildung willen. Man muss seinen Stoff, in der Musik Tonzeichen, beherrschen lernen. Der Verfasser meint ferner, es führe zu nichts, Einbildungskraft und Fantasie, als Erinnerungs- und Schöpfungsvermögen zu unterscheiden, da das Letzte in der Wirklichkeit nicht ohne das Erste sei; er hält es daher für sicherer, eine Seelenthätigkeit als Vermögen innerer Anschauungen und Bilder anzunehmen. Durch dieses Vermögen werde das von Aussen Dargebotene ein Inneres, und aus Beiden ergeben sich Umgestaltungen in stetiger Aufstufung von unwillkürlicher bis zu willkürlicher Thätigkeit, in welcher letzten die übrigen Kräfte mitwirkend eingreifen. Sie wird Vermittlerin zwischen dem Sinnlichen und Nichtsinnlichen. Es beruhe aber die Tugend der Fantasie in reiner Klarheit und in Bestimmtheit (die letzte hat sie nicht, sondern empfängt sie erst von anderer Kraft); denn wo sie gewaltsam sich von aller Gesetzlichkeit losreisst (dazu braucht sie keine Gewalt, sie thut es spielend) und im Trüben verweilt, ist Unwirksamkeit die unausbleibliche Folge (darum kann sie nicht allein stehen, wenn es gut gehen soll). Wir meinen: Je üppiger sie ist, desto gefährlicher ist sie ohne Vermählung. Sie ist ein Weib und nur in Mutterfreuden glücklich, meinen wir, und daraus ergibt sich uns alles Andere. Ueberall, selbst bei Meistern, steht es schlecht, wenn sie zur Herrscherin oder gar zur unbeschränkten Tyrannin sich erheben darf, was jetzt keines Beispiels braucht, wo die Verworrenheit von so vielen Seiten drückt. — Vom *Geschmack* heisst es: „Das Schöne und Erhabene wird nicht blos gefühlt, sondern auch beurtheilt, doch nach einer andern Grundlage, als auf welcher das logische Urtheil fusst.“ Das ästhetische Urtheil geht also dem Verfasser nicht von Begriffen aus und schreitet nicht durch verkettete Schlussfolgen, sondern spricht unmittelbar das Vorhandensein des Schönen aus, kann daher auch einen Läugnenden nicht überzeugen, sondern nur Nachweisungen und Erörterungen geben, denn die Idee der Schönheit ist ursprünglich gegeben; wir ordnen nur das im Kunstwerke Gegebene vergleichend und prüfend der Idee unter, wobei immer ein unmittelbar Fühlbares und Unaussprechliches zurückbleibt, weshalb auch alle Beschreibungen von Kunstwerken mangelhaft erscheinen. Die ästhetische Kritik, namentlich musikalischer Werke, ist daher eine der schwierigsten Aufgaben. — Das Letzte ist gewiss; ob auch alles Vorhergehende, wäre denn doch sehr fraglich. Zwar setzt der Verfasser dem subjektiven Wohlgefallen noch ein *Allgemeingiltiges* zu, „indem wir Jedem der Antheilnehmenden zumuthen (!), er hege in sich ein rein menschliches Gefühl und sei über das Schöne im Allgemeinen mit uns einverstanden, weil wir in ihm eine ästhetische Bildung anerkennen.“ Aber das thue ich nicht, durch tausend Erfahrungen vom Gegentheil überzeugt, weshalb mir denn auch das Allgemeingiltige nach der Ansicht des Herrn Verfassers auf sehr schwachen Füssen zu stehen scheint. Von diesem Gesichtspunkte aus wäre denn meines Erachtens nichts weiter zu gewinnen als: Jeder hat hierin ein Recht mitzusprechen, wenn er es nur besonnen und ohne Anmaassung thut. Das gebe ich nicht blos zu, sondern ich habe das ehrlich bescheidene Aussprechen des Eindruckes, den irgend ein Kunstwerk auf irgend einen Hörer hervorbringt, sogar für eine nothwendige Redlichkeit erklärt, die nicht mehr und nicht weniger sein oder scheinen will, als sie wirklich ist, in und mit welcher allein eine Aufwärtsbildung eines Jeden möglich wird. Allein die befriedigte oder unbefriedigte Eindrucksäusserung irgend eines Subjekts, ja sogar einer Masse und einer Zeitrichtung ist nur ein Zeugniss des Standpunktes der Bildung oder Verbildung, nicht ein eigentliches Kunsturtheil, das Begründung fordert, wenn es etwas Allgemeingiltiges für die Verstehenden, die schlechthin dazu gehören, erhalten soll. Auch das ästhetische Geschmacksurtheil muss begründungsfähig sein und ist es wirklich. Es darf aber dabei der verschiedene naturgemässe Empfänglichkeitssinn und die sehr verschiedene Bildungsstufe durchaus nicht für nichts erklärt und

nicht mit dem absprechenden Trotz anmassender Rohheit behandelt werden, wie es jetzt von mancher Seite her leider zum Nachtheil der Sache geschieht. — Dass hingegen das Geschmacksurtheil gewöhnlich sehr relativ ist, beweisen schon die Ausdrücke Nazional-, Zeitgeschmack u. s. w., die sich freilich auch nur einem Oberflächlichen und Zufälligen hingeben und die harmonische Befriedigung des rein menschlichen Geistes vernachlässigen können. Das kommt nirgend mehr als in der Musik vor. Die Folgerungen, die sich daraus ziehen lassen, wollen wir hier, so wichtig sie auch sind, übergehen. Nur als Regel wollen wir hinstellen: Wozu die höchste Begeisterung gehört, dazu gehört nothwendig zugleich die höchste Besonnenheit. — Was ist nun also Geschmack? Nach unserer Ueberzeugung nichts Anderes, als das Zeugniss oder die Blüthe einer jeden Bildungsstufe. Für Alle aber ohne Unterschied ist fortgehende Ausbildung noth; sie ist Menschenaufgabe, die nur mit dem Tode endet. — *Begeisterung* ist dem Verfasser der Seelenzustand freiester Wirksamkeit im Aufschwunge zum Idealen. Er erstrecke sich in das Gebiet des Unbewussten, sei eine energische Beseelung u. s. w.; aus ihr, nicht aus Kombinazionen des Verstandes gehe ein schönes Kunstwerk hervor; man folge ihr, wie einer höheren Nothwendigkeit — (welcher? einer Eingebung, die den Menschen zu einem Gefäss eines andern als seines eigenen Geistes macht? Gewiss nicht!) Ferner: Nicht immer hat die Begeisterung klaren und bestimmten Ausdruck zur Folge; oft gelangt Vieles, was in der Seele auflebt, nicht zur Entäusserung. (Sollte daraus nicht folgen, dass ein schönes Kunstwerk nicht *allein* aus der Begeisterung hervorgehe, was doch oben behauptet wurde? Der Verfasser selbst macht das Gelingen hier von innerer Klarheit, von Vertrautheit mit den Formen und von Bedachtsamkeit, die vor Einseitigkeit schützt, abhängig. Dies Alles muss aber vor dem Eintritt der momentanen Exaltazion der Begeisterung schon gewonnen sein, wenn etwas Gefälliges und Gediegenes aus der *absichtlosen* Erregung hervorgehen soll. Damit stimmt auch die Lehre, dass man über seinen Gegenstand herrsche, dass eine ruhig innere Beschauung sichere Auffassung gewähre, dass das volle Licht aus der Dämmerung hervorgehe. Vergleiche meinen Aufsatz über die Begeisterung.) „*Dussek's* Sonate auf den Tod des Prinzen Louis ging aus reiner Begeisterung hervor." Endlich ist auch der geehrte Verfasser nach seiner 18. §. S. 63 im Grunde mit uns einig. — *Kunstverstand* wird für durchaus nothwendig erklärt, also Theorie, Gesetze, die mit dem Wesen der Kunst und des menschlichen Geistes in Eins zusammenfallen. „Ohne diese Grundlage ist kein musikalisches Kunstwerk ausführbar." Darum gründliches Studium, was das freie Schaffen fördert, aber ihm keinen Abbruch thut. Nicht blos musikalische Theorie, sondern auch mehrseitige Wissenschaft und Kenntniss des Lebens soll gewonnen werden, was wir oft ausgesprochen haben. Dasselbe ist gleichfalls vom ausführenden Künstler zu verlangen, weil er die im Kunstwerke niedergelegte Idee zu der seinigen zu machen und ihr den Stempel der Ursprünglichkeit aufzudrücken hat.

Kapitel 6. *Vom Styl, von der Manier und der Schreibart.* S. 70—84. „Die Bezeichnung des Styls hat man in allen Gebieten der Kunst anerkannt, aber in verschiedener Bedeutung angewendet und argen Missbrauch damit getrieben." Der Verfasser hat in seinem zweiten Buch S. 157 sich dahin erklärt, „dass aller schönen Darstellung eine Normalidee zum Grunde liegt, d. h. ein durch den Geschmack anerkannter und mit einer allgemeinen und objektiven Giltigkeit festgestellter Grundtypus. *Die Ausprägung dieses Normalen nennen wir Styl.*" Nicht die Art, wie überhaupt ein Schönes erscheint, macht den Styl aus, sondern eine feste Regel, die in demselben sichtbar ist. Dies in formaler, karakteristischer und idealer Hinsicht. „Der Standpunkt, welchen die Kunst im Verfolg ihrer Entwickelung auf verschiedenen Stufen einnimmt, gestaltet in der Zeit und unter Völkern eigenthümlichen Karakters auch die Normalidee der Schönheit anders; wir unterscheiden daher einen rohen und gebildeten, einen antiken und modernen, einen nazionalen Styl. Dabei erklärt sich von selbst das Disparate, in welchem unter dem Einfluss der umgebenden Natur und des Menschenlebens die Völker auseinander treten, und wie in ihnen der sogenannte Nazionalgeschmack wechselt." Immer ist dabei von einem Objektiven die Rede. Der Styl umfasst das Ganze der Darstellung vom Entwurfe bis zur Ausführung. Nur das Unschöne hat keinen Styl. Was aber vor 100 Jahren als das befriedigende Schöne gefiel, kann sich kaum mehr den gleichen Beifall erwerben der veränderten Bildung wegen, die ein Vor- oder Rückschritt sein kann. „Dabei ergibt sich von selbst, dass die Ansichten einzelner" Individuen einer und derselben Zeit auseinander treten und verschiedene Wege einschlagen. „Theoretisch lassen sich die Arten des Styls nicht vorzeigen, sondern nur in den vorhandenen Kunstwerken nachweisen und geschichtlich verfolgen u. s. w. Weil es aber möglich wird, die Stylarten unter einander zu vergleichen, so gibt es eine Kritik des Styls, die jedoch nicht Anspruch machen kann, vom Entwurfe einer allgemeinen Regel auszugehen und z. B. den romantischen Styl der Dichtkunst nach einem Gesetz des antiken zu beurtheilen. Im Allgemeinen haben wir nur einen reinen und unreinen Styl zu unterscheiden, indem jener eine vollkommene Einheit und Durchdringung des Idealen und Realen, der Idee und der objektiven Wahrheit, mit welcher das Gesetz ganz erfüllt wird, enthält, dieser dagegen einseitig bald das ideale Element vorherrschen lässt, bald es verdrängt, wobei dann ein fantastischer und ein gemeiner Styl sich ergibt." — „*Manier* dagegen ist die fixirte individuelle Darstellungsweise in Anordnung und Ausführung des Kunstwerks, welche, ohne dass der Gegenstand oder der Karakter des Werks dies bestimmt, in der Produkzion eines Künstlers wiederkehrt." Dieses Individuelle darf aber dem Kunstwerke keinen Eintrag thun; es darf nicht zur Fessel des Geistes werden, sondern frei dem Objektiven untergeordnet erscheinen; der Künstler muss aus sich heraustreten können, und sich nicht durch das unwillkürlich sich Aufdrängende hemmen

lassen. — Das *Manierirte* ist mechanisches Verfahren oder Affektazion u. s. w.

Hier wollen wir abbrechen, die reichhaltigen Gegenstände des anziehenden, Gedanken aufregenden Werkes wesentlich vorzuführen. Jeder aufmerksame Leser sieht selbst, was das Buch gibt und wie es seine wichtigen Betrachtungen behandelt. Es ist das Schwierigste, was wir besprochen haben; das Uebrige liegt jedem Musiker und Musikfreunde viel näher, was sich schon aus der Uebersicht der Kapitel ergibt, die wir noch herzusetzen für nöthig erachten. Kapitel 7. Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vokalmusik. S. 84—98. — Kapitel 8. Von der Kritik musikalischer Werke (worauf wir, wie auf manches Andere vielleicht noch anderwärts zurückkommen) S. 99—108.

Drittes Buch. Zweite Abtheilung. *Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung.* S. 109—112. Kapitel 1. Die Gesetze der Erfindung. S. 112—187. — Kapitel 2. Die Gesetze der Konstrukzion S. 187—240. — Kapitel 3. Gesetze der Ausführung. S. 240—288 (Alles mit reichhaltigen Unterabtheilungen).

Viertes Buch. *Von den besonderen Kunstformen.* Kapitel 1. Allgemeine Bestimmung der Kunstformen. S. 289—293. — Kapitel 2. Werke der Instrumentalmusik. S. 293—430. — Kapitel 3. Werke der Vokalmusik. S. 430—630. Ende.

Möge das überaus nützliche, mit grossem Fleisse und reiner Liebe zur Sache verfasste und reich ausgestattete Buch recht viele Freunde finden und sie so lebendig anregen, wie es uns angeregt hat. Der Verfasser hat etwas sehr Verdienstliches gethan, wofür wir ihm von Herzen unsern Dank bringen, in welchen auch sicher alle Unbefangenen einstimmen. Je mehr wir wissen, wie schwierig es ist, eine Aesthetik der Musik zu schreiben, namentlich jetzt; je klarer es uns ist, auf wie mancherlei Wegen, von denen Jeder nur zu leicht den seinigen zu fordern sich für berechtigt hält, ein solches Werk in's Leben gestellt werden kann, desto mehr wissen wir des tüchtigen Mannes Gabe zu schätzen, welcher die vielfach hohen Anforderungen, die Jeder leicht machen, aber Keiner von Allen auf einmal befriedigen wird, sehr wohl begreift und sein hochschätzbares, vielfach belehrendes Buch mit eben so fester Männlichkeit als liebenswürdiger Bescheidenheit hinstellt, von welcher wir wünschen, dass alle Schriftsteller namentlich über Musik sie mit ihm theilen möchten zum Segen der Kunst, die nicht durch Missgunst und Anmaassung, sondern durch gerechte Anerkennung und, wo es nöthig scheint, durch humanen und gründlichen Widerspruch gefördert werden kann.

O p e r n.

Die Favoritin von *Scribe* und *G. Donizetti*, Oper in 4 Akten. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem (von Dr. *Spazier*) und französischem Text. Berlin, bei Schlesinger. Preis 8⅓ Thlr.; ohne Finale: 6¼ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unmittelbar nach den ersten Aufführungen dieser lyrischen Tragödie, wie solche Opern jetzt in Italien benannt werden, wurde in u. Bl. ein übersichtlicher Umriss des Inhalts bekannt gemacht und die Nachricht gegeben, dass das neue Werk des jetzt beliebtesten der italienischen Opernkomponisten in Paris mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden sei. Auch in Teutschland hat sich diese Oper von mehreren Bühnen herab einer guten Aufnahme zu erfreuen gehabt, so dass es z. B. aus Frankfurt a. M. heisst: Die Oper (die Favoritin) wird sich halten. Für die Freunde neuitalienischer Opernmusik, namentlich dieses Maestro, braucht es im Grunde keiner Empfehlung weiter; auch nehmen sie nichts von irgend einer prüfenden Besprechung an, sondern richten sich nach dem Eindruck, den ein solches Werk von den Brettern her auf sie macht. Für diejenigen aber, die nach dem innern Gehalt eines dramatischen Tonstückes fragen, ist auch über Donizetti nichts Neues mehr zu berichten, so lange er sich in seiner längst gekannten Weise treu bleibt. Nur im Allgemeinen haben wir sie zu versichern, dass der beliebte Mann dieses Mal zu seiner Zeit-willkommenen Unterhaltungsweise mehr Karakteristisches gethan hat, als in vielen seiner andern und gefeierten Opern. Das Werk ist für den Zeitgeschmack, und wir begreifen, dass es, gut vorgetragen, für diesen überaus wirksam ist. Es hat Klingendes, Pikantes, Sentimentales ohne tiefen Ernst, Brausendes, gewöhnlich Rührendes und Schauererregendes, somit alle Zuthaten, die für eine Oper im neuesten Geschmack gehören. Zwecklos wäre es aber, einen Geschmack, den Jeder kennt, sowohl aus dem Leben als aus wiederholten Darlegungen, noch einmal abzukonterfeien, thöricht hingegen, sich mit wiederholenden Worten dagegen auszusprechen, da man im Voraus weiss, dass es vergeblich ist. Man sage, was man will, eine solche Oper steht oder fällt durch die Aufführungen. Wir haben daher nur noch von der teutschen Uebersetzung zu sagen, dass sie öfter nur nach der Sylbenzahl und nicht immer nach der Sylbenschwere den Tönen der Takt- und Skansion-Messung entspricht. Da wird z. B. gesungen: „Beistand" — „zu schönerem Loos" — „der Könige Szepter" u. s. f. Manche solcher rhythmischen Rückungen lässt sich durch eine ganz geringe Veränderung bald durch Versetzung der Sylben, bald durch eine kleine Verlängerung, Verkürzung oder Zusammenschleifung der Noten leicht umgestalten; in einzelnen Fällen wird die Aenderung den Sängern etwas schwerer fallen, in einiger anderen hingegen macht sich dieses verschieden Akzentliche der Sprache und der Taktbetonung sogar recht gut Es ist dies dem Geschmacke der Sänger zu überlassen, wie es den Liebhabern Donizetti'scher Opern zu überlassen ist, ob sie für ihre Unterhaltungen den Auszug mit oder ohne Finale vorziehen. — Ein zweiter Mann des Zeitgeschmacks ist

F. Halevy.

Der Guitarrenspieler, Oper in 3 Akten von *Scribe*, bearbeitet von *J. C. Grünbaum*. Vollständiger Kla-

vierauszug mit deutschem und französischem Text. Ebendaselbst. Preis 8⅔ Thlr.; ohne Finale: 5 Thlr.

Dazu das Textbuch: Der Guitarrenspieler (le Guitarrero), komische Oper u. s. w. Als Manuskript gedruckt. 56 S. in 8.

Der Text, von dessen wiederholter Durchlesung wir eben kommen, hat zwar in Erfindung der Fabel nichts unerhört Neues, aber die Situazionen sind so seltsam, bunt und rasch zusammengesetzt, die Karaktere alle so oberflächlich und doch in einzelnen bestimmt treffenden Umrissen hingeworfen, alle so ernst für sich und doch so gemischt mit auffallenden Wunderlichkeiten vom Zuniga an bis zum Riccardo und Lorenzo, die Sara nicht ausgenommen, versehen, dass sich das Komische aus der Verbindung Aller, aus der Handlung, nur zuweilen aus den Worten ergibt. Das ist aber für eine Oper in der Regel von gutem Erfolge, sobald nur nicht blos gesungen, sondern auch gespielt wird, denn eine sogenannte Spieloper oder Operette ist das Werkchen allerdings, weshalb auch gewiss nicht alle teutsche Bühnen eine runde Darstellung des Stückes ermöglichen werden. — Der Ausgang eines solchen Spiels kann nie befriedigen, nicht das Herz füllen, noch weniger die Seele erheben; allein wer verlangt das jetzt? Man hat für freundliche und sogar für aufregende Unterhaltung zu danken, und so wird gewährt, was man so sehnlich wünscht, dass ein paar Stunden angenehm hingebracht sind. — Dazu wird nun auch Halevy's Musik Viel, ja sehr Viel beitragen. Man kennt seine Weise; sie ist öfter schon ausführlich in u. Bl. beschrieben worden. Der Mann hat Talent, und kein geringes; Kenntniss der Instrumente, technische Fertigkeit, Auffassungs- und Ausschmückungsgabe, dabei nicht selten tiefer dringenden Takt, Feuer und lebensklnge Verwendung seiner nicht geringen Mittel; allein eben dieses Letzte, das Leben, wie es ist, steht vorherrschend als sein nächstes Ziel, was das Ideale, das eigentlich Beseelende der Kunst nicht aufkommen lässt. Daher alle die Kontraste, Effektschläge, Ueberfärbungen, der Prunk, der äusserlich reizt und reizen will, weshalb er sich oft übernimmt und im Schwulst betäubt, weil — man das jetzt liebt. — Von der Musik kann man selten sagen, dass sie die Zeit sich schaffe, zu sich heranbilde, sondern die Beschaffenheit der Zeit und ihre Vorliebe schafft die Art der Musik. So auch hier. Und so wird die Oper ihre Verehrer finden, wie Halevy's frühere Leistungen.

Bearbeitungen dieser Opern für das Pianoforte.

Introduction, Scène et Variations sur un motif favori de l'Opera: Le Guitarrero — comp. par *F. Kalkbrenner*. Oeuv. 151. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅚ Thlr.

Ein allerliebstes Salonstück, ganz in der bekannt eleganten und graziosen Manier dieses Meisters. Es wird sehr Vielen auch unter denen Freude machen, welche die Oper nicht kennen.

Mosaique, 2 Suites des Morceaux favoris de l'Opéra: Le Guitarrero — arrangées par *Peter Schubert*. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: ¾ Thlr.

Die Liebhaber dieser Oper erhalten in der ersten Folge drei, in der andern vier Nummern beliebter Melodieen, die für das Klavier eingerichtet worden sind, zur Erinnerung an ihre Theatervergnügen.

---

1) *Fantaisie brillante sur des motifs favorits: La Favorite* — composée par *Henri Rosellen*. Oeuv. 35.

2) *Fantaisie brillante sur des motifs favorits: Le Guitarrero* — par *H. Rosellen*. Oeuv. 36. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: ⅔ Thlr.

Die erste Nummer bringt nach einer passenden Einleitung ein gut ausgewähltes Thema, worauf zwei glänzende Variazionen gebaut werden, denen als Mittelsatz ein Andante espressivo, 4/4 (C dur), folgt, das in seinem Grundtone sanft abschliesst und einen tanzlichen Finalsatz in A dur, 3/8, gefällig nachbringt. — Die andere Nummer ist mehr als Potpourri behandelt, so dass mehrere ausgelesene Sätze mit einander wechseln; Alles klaviermässig bearbeitet für etwas fertige Spieler.

---

2 *Quadrilles de Contredanses sur des motifs de La Favorite pour le Pianoforte avec Acc. de Flûte, Violon ou Flageolet* (ad lib.), composées par *J. B. Tolbecque*. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: mit Acc. ½ Thlr.; ohne ⅓ Thlr.

Jedermann kennt diesen Chef d'Orchestre des Bals de la Cour à Paris, und die Tanzliebhaber wissen ihn zu schätzen. Er wird sie auch hier in gewohnter Ordnung des Contretanzes angenehm unterhalten. Sahen wir auch nur die erste Nummer, so ist doch mit Zuversicht vorauszusetzen, dass ein so geübter Ballvorsteher des französischen Hofes sich stets routinirt und ergötzlich zu nehmen versteht. Dazu noch die beliebten Opernmelodieen! So muss das Ganze schon bestens heben.

Trois Fantaisies brillantes et trois Variations brillantes — par *G. A. Osborne*. 1) *Le Guitarrero*. Op. 39. 2) *La Favorite*. Op. 40. Ebend. Pr. ½ Thlr.

In No. 1 hat der Herr Bearbeiter für mässig gewandte Spieler gesorgt; auch die folgende Nummer ist für solche. Die übrigen gehören zwar, streng genommen, nicht hieher, weil sie andere französische Opern zum Grunde legen; sie mögen jedoch für die Liebhaber solcher Unterhaltungen gleich mit genannt werden: No. 3. Fantaisie sur le Sherif (Pr. ½ Thlr.); 4) l'Eclair de Halevy (⅔ Thlr.); 5) Air montagnard (¾ Thlr.); 6) Trois Rondinos sur l'Eclair (½ Thlr.). Von diesen letzten sahen wir No. 3 und fanden sie mit den Bearbeitungen der ersten Nummern übereinstimmend.

Musikalisches ABC,

den Familienmüttern zum Unterricht der Kinder gewidmet und Gesangesübungen mit Begleitung des Piano-

forte, eigens für seine kleine Tochter ausgearbeitet von *Aug. Panseron*, Prof. am Pariser Conservatorium, nebst ein- und zweistimmigen Kindergesängen von *Fr. Kücken*, *Reissiger* u. s. w. Dritte bis siebente Lieferung (mit). Berlin, bei Schlesinger.

Die beiden ersten Lieferungen dieses nützlichen Werkes sind S. 297 u. f. dieses Jahrganges von uns sorgfältig besprochen worden. Eine Tabelle der Tonleitern mit Kreuzen und Been setzt zunächst die Lehre fort. Unmittelbar darauf folgt ein sehr leichtes Gesangthema von 7 Takten in ganzen Schlägen aus C dur, worauf 10 Gesangvariazionen ganz leichter, besonders für den Takt erspriesslicher Art folgen und eine zweite Uebung, die besonders auf richtiges Treffen aller diatonischen Intervalle sieht, doch schon mit einem zufälligen Kreuz und Be modulatorisch versehen. S. 55 von den Tonarten in Dur und Moll mit tabellarisch vergleichender Uebersicht beider. Uebungen in Moll. Eingemischt sind nach und nach die Erklärungen der Zeichen, als dal Segno u. s. w., was wir künftig unberücksichtigt lassen dürfen. Eben so wechseln die Uebungen in verschiedenen Taktarten, die stets kurz erklärt werden; desgleichen Legato, Stakkato, punktirte Noten, Triolen, Sextolen, welche der Verfasser von zwei zu zwei eingetheilt haben will. (Uns ist es gleich, welche Eintheilung man für die Sextole annehme, nur dass bestimmt und allgemein eine von beiden festgesetzt wird, damit die Ungewissheit der Art des Vortrags weiche, was schlechthin zur Ordnung gehört. Uebrigens haben wir längst auch über diesen Gegenstand ausführlich gesprochen. Die Eintheilung von drei zu drei Noten möchte sich noch häufiger finden, als jene von zwei zu zwei.) — S. 71. Von der Fermate und den Pausen zum Zählen. Der Verfasser nennt die Fermate „Orgelpunkt," was jedoch etwas ganz Anderes bedeutet. — Die Singübungen in leichten Variazionen (C dur) werden fortgesetzt. — S. 74 wird erst die Lehre von den Schlüsseln vorgenommen. Der Violin- und Bassschlüssel, hier besonders der letzte, sollen um des Pianofortespiels willen den Kindern beigebracht werden; sie erhalten daher nun Singübungen im Bassschlüssel, die jedoch um eine Oktave höher gesungen werden sollen. (Das müsste den Kindern natürlich genau erklärt werden.) Hier tritt öfter G dur ein, dann F dur, welche auch fleissig von den Kleinen geschrieben werden sollen, auch endlich mit Hinzuthun der Skalen der verwandten Molltonarten, welche ihre leichten Uebungssätzchen erhalten. Leichte Variazionen kurzer Sätzchen kommen immer von Zeit zu Zeit wieder vor. Der Bassschlüssel wird singend geübt bis S. 89; auf der folgenden wird der Violinschlüssel von Neuem gebraucht mit vermehrten Uebungsbeispielen. — S. 98 beginnt die kurze Lehre von den drei Tongeschlechtern (diatonisch, chromatisch und enharmonisch), die in mässig ausgehaltenen Gesangbeispielen eingeübt werden, welche piano gesungen werden sollen um der Reinheit der Intonazion willen. Dann mischen sich verschiedene Rücksichten, um schon Gelerntes sicherer zu machen. Dabei tritt auch zuweilen der Bassschlüssel wieder ein; die Notenbeispiele werden mannichfaltiger und etwas reicher bis zur 112. S., wo eine kurze Anleitung zum Vokalisiren gegeben wird. Hierbei mischen sich viele andere Angaben ein, sehr kurz gehalten, zum guten Gesange jedoch nothwendig. Auch von der Mutazion wird kurz gesprochen, wobei die bekannten Vorsichtsregeln nicht fehlen. — Die auf S. 113 folgenden Tonleitern werden nun mit an- und abschwellendem Tone gesungen. (Spinnen des Tones.) Unmittelbar im Wechsel mit Uebungen in den verschiedenen Intervallen nach verschiedenen Tonarten, Alles sehr erleichtert und auf mehr Beweglichkeit der Stimme gesehen. Langer Athem ist dabei eine vorzügliche Rücksicht (sehr gut). — In der sechsten Lieferung schreiten die Uebungen zweckmässig vorwärts. Immer noch wird vor dem Vokalisiren das Solfeggiren (Nennen der Töne) empfohlen (mit Recht). Die Uebungen für Schüler, denen es schwer wird, eine Mittelstimme zu singen, sind gewiss recht gut.

Als erste Beilage wird gegeben:

Wörterbuch der in der Instrumental- und Vokal-Musik vorkommenden Ausdrücke und Bezeichnungen. Von *Aug. Panseron*, übersetzt von *Grünbaum*. Ebend.

Das Buch hat die italienischen Ausdrücke alphabetisch geordnet, sie französisch und teutsch erklärt, endlich die Bezeichnungen für das Tempo und die Nüancen beigefügt; Alles auf 31 S. gr. 8. — Es ist also nicht allein für diese Gesangschule, sondern für jeden Anfänger in der Musik, so wie für Alle, die des Italienischen unkundig sind. Irgend ein Büchelchen der Art ist Vielen nothwendig.

Die zweite Beilage besteht aus leichten Liedern von verschiedenen Komponisten, namentlich aus:

Leichte Lieder ein- und zweistimmig von *Fr. Kücken.* Op. 35.

Kinderlieder ein- und zweistimmig von *C. G. Reissiger.* Op. 160.

Kapellmeister *Reissiger* hat ein hübsches einstimmiges Lied, gedichtet von Hoffmann v. Fallersleben, und sechs leichte Duetten, gedichtet von Otto Schechter, geliefert; — *Kücken* vier einstimmige und drei zweistimmige hübsche Lieder. Beide Sammlungen sind nützlich und ergötzlich.

Daran reihet sich noch folgendes Werk:

Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte, oder Folge des musikalischen A B C, Vorschule zu den Singübungen von Banderali, Cherubini, Danzi und Panseron, komponirt von *Aug. Panseron.* Ebendaselbst.

Auch diese Solfèges hat der Verfasser zunächst für seine eigenen Kinder gearbeitet und auch diese Folge von Uebungen ist, wie das A B C, in allen königl. Normalschulen Frankreichs eingeführt worden. Der Verfasser bleibt seinem im A B C gewählten Unterrichtsgange völlig treu, wendet auch hier für die Singstimme öfter den Bassschlüssel an und setzt die im vorigen Werke gegebenen Lehren voraus. Dass sich die Uebungen nicht bis zu irgend einer Schwierigkeit versteigen, spricht schon der Titel aus. Der Unterschied zwischen jenen

und diesen Uebungen besteht hauptsächlich darin, dass die Beispiele um zwei Töne höher steigen, also noch e und f bringen, welche Töne jedoch in den letzten Nummern des ABC auch vorkommen. Es sind daher diese Solfeggien auch schon dem ABC einzumischen für solche Schüler, deren Stimme einen etwas höheren Umfang, als den in Frankreich gewöhnlichen, hat. Man sieht, dass hier für den Anfänger naturgemäss gesorgt worden ist und dass beide Werke zusammengehören.

Um unser Versprechen zu erfüllen, wollen wir nur noch einige kurze Andeutungen geben über die praktische Ausführung der sogenannt

grossen und kleinen Halbtöne,

die allerdings nicht in jedem Falle mit der mathematischen Berechnung derselben zusammentrifft. Das Temperaturverhältniss berechnet für die Oktave zwölf Töne. Sobald diese, welcher es auch sei, zum Grunde einer diatonischen Leiter gemacht werden, müssen sie in bestimmter Reinheit stehen nach dem Maasse der Berechnung. Alle aufwärtsführende Leitetöne, ganz besonders die zufälligen, werden auf Instrumenten, die eine Verschiedenheit der Schattirung des Tones in etwas mehr Höhe, also auch von Sängern um ein Komma etwa höher genommen, damit sie sich um so näher dem folgenden Tone anschmiegen. Umgekehrt ist es mit den herunterleitenden Tönen. Hätte man z. B. zum Cdur die übermässige Quinte *gis* zu singen oder zu greifen, so würde diese um etwas höher zu nehmen sein, sobald sie, wie gewöhnlich, in *a* leitet. Stände dagegen die kleine Sexte *as* zu *c e* und *c*, als Vorhalt der reinen Quinte *g*, so wird diese etwas tiefer gegriffen. Würde hingegen dieses *as* als Vorausnahme des Fmoll-Akkordes (oder Asdur) stehen, so müsste es genau im Reinheitsverhältnisse der diatonischen Leiter genommen werden. Dies wird sich leicht auf alle andere Fälle anwenden lassen. Wir sind gewiss, dass praktisch geübte Musiker uns verstehen und von selbst so verfahren.

Achtzehn Solfeggi für Sopranstimme theils komponirt, theils bearbeitet und mit Pianofortebegleitung versehen — von *G. W. Teschner.* Heft 1 und 2. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 1 Thlr.

Gehörige Schulübungen werden hier vorausgesetzt. Die melodiösen Sätze sind demnach zur Weiterbildung und dafür sehr vortheilhaft. Das Rhythmische ist besonders zweckmässig bedacht, was der Kunst des Athemschöpfens gut zu Statten kommt. Vom Herausgeber selbst sind acht Nummern geschickt komponirt worden; von *Francesco Bonoldi* erhält man sechs vorzüglich gute Nummern ohne Aenderung im Gesange; von *Giovanni Prota* sind vier Nummern genommen, aber auch im Gesange frei und gut bearbeitet worden. Das Werkchen ist neben anderen der Art vortheilhaft zu gebrauchen. Die höchsten Töne, die verlangt werden und nur im guten Maasse, sind *as* und *a* der zweigestrichenen Oktave, nur noch einmal das zweigestrichene h. — Man lasse sich auch diese Uebungen empfohlen sein.

Nachrichten.

Leipzig, den 10. Dezbr. 1841. Im achten Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, den 2. Dezbr., hörten wir: Sinfonie von L. v. Beethoven (No. 1. Cdur). — Scene und Arie aus Don Juan von Mozart (Non mi dir, bel idol mio), gesungen von Fräul. *L. Grünberg.* — Konzert für Pianoforte von Mozart (Cdur), vorgetragen von Herrn *P. Cavallo* aus München. — Ouverture „Die Najaden" von W. Sterndale-Bennett. — Fantasie für Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt* aus München. — Arie aus Anna Bolena von Donizetti, gesungen von Herrn *Tuyn.* — Fantasie für Pianoforte über Motive aus „La Straniera", komponirt und vorgetragen von Herrn *P. Cavallo.*

Beethovens reicher, unerschöpflicher Geist offenbart sich in seinen früheren, einfach und anspruchslos auftretenden Werken nicht minder als in seinen späteren grandiosen Schöpfungen, zu welchen auch sein Genius nur nach und nach, wie zu den höchsten und ausgebildetsten Aeusserungen seiner Kraft, herangereift ist. Alle Werke unserer wahrhaft grossen Künstler sind Beweise eines solchen natürlichen allmäligen Heranreifens des Genius, und es ist gewiss eine sehr eigenthümliche Erscheinung von tiefer Bedeutung, dass, je grösser die letzten Schöpfungen unserer Künstlerheroen waren, um so einfacher, kindlicher, anspruchsloser und natürlicher immer ihre ersten Leistungen gewesen sind. So bei J. Haydn und Mozart wie bei Beethoven. Es ist hier nicht der Ort, dies weiter auszuführen, aber darauf gelegentlich hinzuweisen, erscheint in unserer Zeit schon deshalb nicht überflüssig, weil so Mancher sich berufen und befähigt glaubt, damit anzufangen, womit jene aufgehört haben. Welch ein Unterschied ist nicht zwischen den letzten nach allen Seiten hin eigenthümlichen Sinfonieen Beethovens und dieser ersten, in welcher sich unverkennbar herausstellt, dass derselbe grosse Geist schon in vollem Gefühle seiner Kraft immer noch einem Muster wie Mozart nachstrebte, den er bescheiden und anspruchslos als seinen Meister erkannte. Wie Beethovens Originalität demnach auch in dieser Sinfonie überall, nur angemessener und ruhiger als in seinen späteren Werken hervorleuchtet, wissen alle, die diese Sinfonie kennen, und hat uns wiederholt bei dem Anhören derselben wahre Freude gemacht. Die Ausführung war unter Herrn Konzertmeisters David Leitung trefflich und erhielt den allgemeinsten Beifall.

Fräul. Grünberg sang die wunderschöne Arie von Mozart recht gut und mit vieler Anerkennung, indessen müssen wir doch hierbei im Allgemeinen den Wunsch aussprechen, dass junge angehende Künstler und Künstlerinnen zu ihren öffentlichen Produkzionen nicht sofort Komposizionen von der höchsten künstlerischen Bedeutung wählen möchten, denen sie nicht gewachsen sein können, weil es hier mit der technischen Ausführung allein nicht abgethan ist, sondern höheres geistiges Verständniss, Selbständigkeit der Auffassung und des Vortrags verlangt und vorausgesetzt werden, die immer nur das

Ergebniss bereits sehr vorgeschrittener, vielseitiger Ausbildung und, wie nicht zu läugnen, auch reiferer Lebensanschauungen sind. Ohne Befriedigung dieser höhern Ansprüche können ihre Leistungen nie Kunstleistungen im höhern Sinne sein, und wie sie als solche den ausgebildeten Hörer unbefriedigt lassen, wirken sie auch nachtheilig auf die Fortbildung der Ausführenden selbst, welcher sie innerlich wie äusserlich hemmend entgegentreten. Rühmen werden wir zwar immer, wenn junge Künstler nicht Gefallen finden an dem leeren Modekram der Zeit, aber auch in der Auswahl des Guten müssen sie vorsichtig sein, wenn sie damit Anderen wirklichen Genuss bereiten und sich selbst wahrhaft fördern wollen. Wir wiederholen übrigens, dass Fräul. Grünberg die Arie recht lobenswerth gesungen hat, glauben aber doch, dass die Beachtung unserer im Allgemeinen hier ausgesprochenen wohlmeinenden Warnung vor einem Ueberschätzen oder Uebernehmen der noch nicht völlig entwickelten Kräfte, gewiss auch für sie von grossem und bleibendem Nutzen sein könne.

In den Herren Cavallo und Moralt (Letzterer Mitglied der königl. Hofkapelle in München) haben wir zwei gebildete und ehrenwerthe Künstler kennen gelernt; Beide gaben uns Proben ihrer Virtuosität und ihres Komposizionstalentes, die schon jetzt viele Anerkennung verdienen und um deswillen unsere Theilnahme besonders erregen, weil sie zugleich Beweise eines tüchtigen, geläuterten Kunstsinnes und Strebens sind, von dem sich nur Gutes erwarten lässt. Herr Cavallo spielte das sogenannte Krönungs-Konzert von Mozart (in Cdur) recht lobenswerth, und wenn wir auch im Ganzen dem Spiele etwas mehr Energie und Kraft, dem Vortrage mehr geistiges Leben und frisches Kolorit gewünscht hätten, so müssen wir doch die gute Auffassung der Komposizion, die Solidität des Spieles und des Vortrags loben, von welchen auch die mit vieler Kenntniss gemachte und glücklich ausgeführte Kadenz im ersten Konzertsatze rühmliches Zeugniss gab. Weniger befriediget in Komposizion und Vortrag hat uns die zweite Leistung des Herrn Cavallo. Die Fantasie enthielt im Grunde nur einige Variazionen neuesten Styls für Pianoforte Solo über zwei Opernmotive, und dass hierbei gewöhnlich ein wirklicher Kunstwerth weder beabsichtigt noch erreicht wird, weiss man aus häufiger Erfahrung. Die neueste Richtung der Virtuosität scheint aber überhaupt in keiner Hinsicht Herrn Cavallo eigenthümlich werden zu können, und das ist vielleicht weder für ihn noch für die Kunst ein Nachtheil.

Herr Moralt, ein tüchtiger, sehr ausgebildeter Geiger, spielte die von ihm mit guter Berechnung und vielem Geschick komponirte wirksame Fantasie für Violine so glücklich, dass ihm wiederholt und mit Recht der allgemeinste Beifall zu Theil wurde. Beide Künstler werden gewiss überall gleiche freundliche Theilnahme finden, die sie wirklich verdienen und die wir ihnen aufrichtig wünschen.

Herr Tuyn sang die Arie aus Anna Bolena „Vivi tu, te ne scongiuro" sehr schön und mit wiederholtem Beifall; sein Vortrag war diesmal natürlich, ohne alle Manier und die Ausführung auch sonst so fein und ächt künstlerisch, wie sie nur einem gut ausgebildeten Sänger gelingen kann.

Die Ouverture Bennetts gehört, wie er selbst, den wir hoffentlich bald hier sehen werden, mit Recht zu den Lieblingen unseres gebildeten musikalischen Publikums, und wir haben uns an der Komposizion sowohl als an der trefflichen Ausführung derselben wieder wahrhaft erfreut.

Montags, den 6. Dezbr., gab Frau Dr. *Clara Schumann* ein Konzert im Saale des Gewandhauses. Das Repertoir bestand in: Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, komponirt von Robert Schumann (neu). — Capriccio für Pianoforte mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von der Konzertgeberin. — Arie aus Don Juan von Mozart, gesungen von Herrn *Schmidt*. — Fantasie über Themen aus Lucia di Lammermoor von F. Liszt, gespielt von der Konzertgeberin. — Zweite Sinfonie von R. Schumann (neu). — Präludium und Fuge von Seb. Bach. — Allegretto aus den vierhändigen Diversions von W. St. Bennett und Etude in Cmoll von Chopin, gespielt von der Konzertgeberin. — Die beiden Grenadiere von H. Heine, komponirt von R. Schumann, gesungen von Herrn *Pögner*. — Rheinweinlied von G. Herwegh, für Männerchor komponirt von F. Liszt. — Duo für zwei Pianoforte, gespielt von Herrn *F. Liszt* und der Konzertgeberin.

Die Reichhaltigkeit dieses Repertoirs sowohl, als besonders die Mitwirkung des Herrn Liszt, dessen Erfolge bei uns im vergangenen Jahre so ziemlich unentschieden geblieben waren, hatten ein sehr zahlreiches, empfängliches Publikum herbeigezogen. Wir berichten zuerst über die Leistungen der geehrten Konzertgeberin selbst, denen wir von je her mit grossem Interesse gefolgt sind und die wir entschieden den wahrhaft ausgezeichneten Virtuosenleistungen unserer Zeit beizählen, selbst wenn wir einmal nicht in Allem mit denselben einverstanden sein sollten. Je bedeutender das Talent ist, desto grösser sind auch die Ansprüche, die man an seine Leistungen macht und die man zu machen berechtigt ist, und wenn wir von Frau Dr. Schumann ihrem grossen Talent vollkommen entsprechende Leistungen immer und in jeder Hinsicht verlangen, so liegt dies eben darin, weil wir aus Erfahrung wissen, wie sie dieselben zu geben vermag. Kleine Unglücksfälle, denen so leicht ohne Verschulden auch die Vortrefflichsten nicht entgehen, kommen natürlich bei Leistungen nicht in Betracht, die höhere künstlerische Bedeutung haben sollen und auch wirklich haben. Hier handelt es sich weit mehr um Geist und Karakter des Vortrags, als um die rein technische Ausführung, obwohl diese als Mittel gewiss niemals ausser Acht gelassen werden darf. Bei Komposizionen nun von so verschiedenem Karakter und Werth, wie die geehrte Künstlerin diesmal zu ihren Vorträgen gewählt hatte, geben natürlich die intensiv bedeutendsten den sichersten Maassstab für ein Urtheil über die Vorträge selbst, und wir heben diese daher auch vor Allem heraus, weil wir zugleich voraussetzen dürfen, dass auch Frau Dr. Schumann auf dieselben den meisten Werth legt, auf ihren Vortrag die meiste Kunst und ihre besten

Kräfte verwendet hat. Diese hervortretenden Kompositionen sind nun aber unstreitig das schöne, geistreiche Capriccio (in H moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy, das treffliche Präludium und Fuge (eigentlich für die Orgel bestimmt) von Seb. Bach, und das feine, karakteristische Stück von Bennett; sie sind nicht, wie die schwierige und prächtige Etude von Chopin oder das bekannte Hexameron, reine Virtuosen- oder einseitige Bravourstücke, sondern haben tiefere künstlerische Bedeutung, obwohl auch sie, wie z. B. das Capriccio und die Fuge zur Entfaltung einer glänzenden Virtuosität mehr als hinreichende Gelegenheit geben.

(Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Oper und Konzert. Mozartstiftung. Zwei neue Opern waren die Lucrezia Borgia und die Favorite. Es gehört viel Intensität der Darstellung dazu, damit man über der Kunst die Zweideutigkeit beider Karaktere vergesse. Die Kühnheit, solche auf die Bühne zu bringen, kann man nur einem Franzosen verzeihen. Ein teutscher Schriftsteller wäre durch unsere Kritik moralisch gesteinigt worden. Nichts desto weniger werden diese Opern die Runde auf den teutschen Bühnen machen, wo nun einmal alles Grasse interessirt. Die erste Wiederholung der Lucrezia war bei uns hoffentlich auch die letzte. Demoiselle *Neukäufler*, eine junge Sängerin von schätzenswerthen Anlagen, ist dieser Partie aber nicht gewachsen. Es fehlen ihr dazu eine gewisse Reflekzion der Auffassung und Energie. Das gewöhnliche passive Opernspiel reicht hier nicht aus. Auch bedingt dieser gereizte, leidenschaftlich bewegte Karakter weit mehr Fonds der Stimme, als Dem. Neukäufler besitzt. Die Favorite dagegen wird sich halten, da die Musik viel Schönes, ja manches Gediegene hat, die Partie wie für unsern *Capitain* geschrieben ist und alle übrigen Sänger an ihrem Platze stehen. Sie wurde bereits dreimal bei vollem Hause gegeben. An Varietät auf unserer Bühne fehlte es auch nach der Messe nicht. Wir hörten Mozarts Geistersprache ertönen, und den Hund in den Abbruzzen bellen, sahen Gutzkows Patkul und Döblers Automaten, bewunderten die Lindner und die falsche Catalani, wurden von den Hugenotten entzückt, und von Tourniaire's Trambolin-Sprüngen in Erstaunen gesetzt. Herr *Thomas* vom Hoftheater zu München (der Sohn des früheren Kapellmeisters Thomas in Darmstadt) hatte die Unvorsichtigkeit, den Don Juan vor einem so gefürchteten Publikum als das hiesige zum ersten Mal, gleichsam auf Probe, zu geben. Zum Glück ist er fester Musiker, besitzt einen angenehmen Bariton, Figur, anständiges Spiel und ist noch jung; sonst hätte man ihm nicht so leicht verziehen, dass er noch kein gebildeter Sänger ist. Doch stellen wir ihm ein günstiges Horoskop für die Zukunft. Herr *Busch* vom Theater zu Hamburg konnte in der Catalani nur als geschickter Fistulant einige Theilnahme erregen. Diese Posse liegt ausser unserer Zeit.

Das Konzert des *Rubini* und der *Persiani* im Schauspielhause erregte Sensazion und war trotz der hohen Preise stark besucht. Nur das ausgeräumte Orchester bot leere Stühle dar. Einem *on dit* zufolge haben diese Sänger ihre Kehlen an einen spekulativen Kopf verpachtet. Der Unternehmer zieht nun mit ihnen von Land zu Land, und lässt sie für Geld hören und sehen. Das wäre sehr wunderlich, aber ganz zeitgemäss. Glaubwürdig ist es, da nur er allein alle Geschäfte abschliesst. Dass Herr Rubini, nahe an die funfzig, die beaux restes seiner Stimme jetzt erst in Teutschland produzirt, fand man etwas anmaassend, mag aber eines Vortrags wegen, der nie altert, entschuldigt werden. Feiner Geschmack, weise Oekonomie der Kräfte, richtige Vertheilung von Licht und Schatten, Gewalt über die Stimme, Bedeckung von Schwächen u. s. w. bezeichneten in jeder Nummer den Meister. Der Gesang der Persiani entschwebt noch jugendlichen Kräften. Diese kleine Frau überwindet nicht Schwierigkeiten, nein, sie übertändelt sie mit einer Leichtigkeit, die viele teutsche Primadonnen sich vergebens einzuschulen bemühen, und Alles, was sie macht, sitzt auf den Lippen. Sie schien mir ein Engel, der auf einer italienischen Geige spielt. Das Bild mag gelten, da, wie unser Schiller sagt, die Engel nicht fühlen. Und hier ist in der That der Markstein ihrer Schöpfungen. Die Herren *Negri* und *Mässemäckers*, die abwechselnd akkompagnirten und mitsangen, spielten mehr oder weniger untergeordnete Rollen. Ein einziger Flügel bildete das Orchester, welches uns 12 Nummern durch doch etwas zu monoton vorkam.

Es half nichts, dass man warnte, denn Konzerte folgten wieder auf Konzerte. Fräulein *Hermine Rudersdorf* aus Mailand hat so eben ihre Schule bei Bordogni absolvirt. Eine kühne, fast verwegene Sängerin mit einer vollen Stimme, die beide Pole des Umfangs zu berühren scheint. Man hört, dass ihr die Technik der Bravour über Alles geht. In demselben Sinn geigt Herr Konzertmeister *Rudersdorf* aus London, der Sängerin Vater. — Die Abendunterhaltung des blindgebornen Herrn *Georg Werner* hatte noch weniger Auditorium. Der arme Mann imitirte zur Begleitung einer eilfsaitigen Zither durch die Modulazion seiner Stimme: Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Flöte, und gab einen Beweis, wie weit es Beharrlichkeit bringen kann. Fände er Nachahmer, dann wehe unsern Orchestern. Das Konzert des 10jährigen russischen Pianisten *Rubinstein* war durch die Theilnahme der Haute-volé ein vornehmes zu nennen, und konnte deshalb auch nicht erfolglos bleiben. Wir sind Gott sei Dank aus der Zeit der Wunderkinderei; denn die Zeit hat gelehrt, dass die meisten dieser blassen Geschöpfe zurückfielen wie Treibhausblumen, sobald sie in die frische Luft kamen. Des kleinen Rubinsteins Spiel aber scheint doch mehr die Wirkung des Talents zu sein, da er die ganze Unbefangenheit und den Frohsinn eines gesunden Knaben beibehalten und noch gar nichts von einem Professor an sich hat. Dennoch zweifeln wir an einem glücklichen Gedeihen, da sich seine Umgebung alle Mühe zu geben scheint, ihn eitel zu machen. Dass der kleine Mann schon jetzt nicht mehr studirt, sondern nur Prachtstücke einhetzt, hört man seiner Spielweise an. Wir verlangen von einem Kinde weder

eigene Empfindung noch Auffassung, doch dürfen wenigstens Klarheit und Genauigkeit, die Attribute des ächten Schülers, nicht fehlen. Das Erstaunen, einen 10jährigen Knaben Liszt's, Thalberg's, Chopin's und Henselt's schwerste Capriceen ausdauern zu hören, darf durch eine übereilte Technik nicht aufgehoben werden. Was bleibt sonst übrig? Gäbe die Kunstgeschichte nicht auch Kunde von kleinen Genie's, die das Ohr mit dem Herzen zugleich befriedigt haben, so würden wir vielleicht nicht so streng urtheilen. Die Konzerte für die Mozartstiftung dürfen nicht zu den gewöhnlichen gezählt werden. Ein solches brach unser Liederkranz frisch vom Zaun, indem er Liszt bewog, es unter seinem Namen zu geben. Was aber der Liederkranz anfasst, das lässt er nicht wieder los, und das gelingt ihm auch. Deshalb sind auch diese Konzerte in Wahl und Ausführung der Piecen ausgezeichnet, brillant ausgestattet und besucht. Wie wir hören, hat dieses letzte vom 25. September das Kapital der Stiftung um 900 Fl. vermehrt.

Wir sind weit entfernt, die bereits gefassten Bestimmungen dieser ehrenwerthen Anstalt tadeln zu wollen, allein grade die Theilnahme für dieselbe erzeugt auch zugleich das Bedenken, dass man nach kurzer Saat wohl schon zu früh ernten möchte. Eine Anstalt, die für Musikwesen von so wichtigem Interesse ist, sollte eigentlich Nazional- oder doch Staatsangelegenheit sein. So ist sie aber ein Privatunternehmen, dessen Kapitalstock lediglich die Inspirazion der Gründer war. Wir sehen hier statt eines von vorn herein fertigen Gebäudes kaum das Fundament errichtet, und müssen von der Anstrengung und der Konsequenz der Bauherren, von dem guten Willen von Aussen und von glücklichen Zufällen erst die Geldzuschüsse erwarten, wodurch das Gebäude zollweise wachse. Ein Unternehmen, das, moralisch genommen, allerdings die Hochachtung der musikalischen Welt verdient und um so mehr verdient, da man sich in der Theilnahme von aussen verrechnet hat. Wir wollen die Motive davon nicht untersuchen, aber es ist auffallend, dass dies Unternehmen nur von kleinen Städten der Umgegend und von einigen Gegenden der Schweiz unterstützt wird, während sich die grössern teutschen Städte, selbst Prag, Wien und Salzburg passiv halten. Da die Mozartstiftung nun sich ihren Fonds so zu sagen im Schweisse ihres Angesichts erringen muss, so sollte sie denselben nicht durch zu frühe und riskirte Anwendung der Zinsen am Wachsthume hemmen. Sie sollte vielmehr der Zeit überlassen, den Giebel eines Baues zu vollenden, dessen Riss so grossartig gezeichnet ist; sollte vielmehr diese Zinsen zum Kapital schlagen, mit ihren Anstrengungen mittlerweile fortfahren und ihre Enkel dann ein des Namens *Mozartstiftung* würdiges Konservatorium eröffnen lassen. Es würde noch in 50 Jahren nicht zu spät sein, tüchtige Männer nach dem Ebenbilde Mozarts zu erziehen. Uns dünkte ein solches Verfahren zweckmässiger, als schon auf dem Grundstein eine kleine Wohnung für einen einzigen Zögling eingerichtet zu haben, der unter diesen Umständen, sei sein Talent auch noch so hoffnungsvoll, immer als ein Angstkind heranwachsen muss. — Möchte diese Andeutung nicht missverstanden und nur als eine unmaassgebliche Meinung hingenommen werden, deren Aeusserung wir einem Gegenstand schuldig zu sein glauben, von dessen schöner Tendenz wir selbst so tief durchdrungen sind. Man ist nur um das besorgt, was man liebt. — Liszt ist immer bereitwillig, wenn es gilt, Ruhm zu spenden und zu erhalten. Er hat dessen selbst so überflüssig, dass er ihn wie Spreu aus allen Taschen streut. Ein anderer Deukalion wirft er statt Steine elektrische Töne hin, die dann zu Domen, Monumenten und Stiftungen werden. Möchte durch diese Berührung mit Mozarts Genius in ihm die wahre und einzig beglückende Künstlerruhe entstehen. Er spielte an diesem Abend das Hummelsche Sextett, Schuberts Ständchen, das Ave Maria und seine neue Fantasie (Manuskript) nach Motiven aus Don Juan, die auch in Bezug auf Komposizion Verdienstvolles hat und grosses Aufsehen erregte. Unter allen Instrumenten, die er während seines hiesigen Aufenthalts spielte, zeichneten sich wieder die Flügel von Streicher in Wien aus, die an Poesie des Tons, an Ebenmaass in allen Verhältnissen und an edler Kraft nicht leicht übertroffen werden, und der Künstler wird sie immer wieder vorziehen, wenn er auch hin und wieder seine Aufmerksamkeit auf pomphaftere Instrumente gelenkt hat. Ausser Liszt und der ganzen Korporazion des Liederkranzes wirkten unter *Guhrs* Leitung, der sich als Ehrenmitglied der Stiftung immer sehr annimmt, noch mehrere unserer ersten Sänger und Instrumentalisten mit, und nach dem Konzert wurde bei Gelegenheit eines heitern Mahles Herrn Liszt das Diplom als Ehrenmitglied des Liederkranzes überreicht. *C. G.*

Prag. Unsere Konzertsaison hat auf eine interessante Weise begonnen, und zwar war das Erste, was wir hörten: der letzte Todesseufzer des Kinderfreund'schen Instituts. Es starb an der Schwindsucht in Folge angeborner Disposizion (s. die vorige Nachricht S. 984). Einige tüchtige Professoren dieser Anstalt sind dadurch für jetzt ohne sichere Existenz. Dahin gehört der wakkere Violoncellist Herr *Träg* aus Wien und der ausgezeichnete und liebenswürdige Herr *Küttel*, Flötist, der jeder Kapelle Ehre macht. Es ist zu erwarten, dass Herr Küttel Prag nicht verlässt, und dass Etwas geschieht, einen so ausgezeichneten Künstler zu behalten.

Zum Zweiten hörten wir die „*pyrenäischen Bergsänger*," die mit ihrer Fahne nach Rom ziehen. Der französische Volksgesang hat den Reiz seiner Originalität dadurch verloren, dass die französische Oper ihn allmälig absorbirt und zur allgemeinen Kenntniss gebracht hat. Es sind einige Typen französischer Nazionalgesänge vorhanden und allgemein bekannt, daher das Interesse, das sie erwecken, nicht gross sein kann. Der religiöse Gesang spricht am Meisten an, und die Präzision und Gleichheit, mit welcher namentlich das Anschwellen der Stimmen vom Pianissimo an geschieht, ist bewundernswerth. Die Bergsänger sangen zwei Mal im Stöger'schen Saale, ein Mal bei überfülltem, das zweite Mal bei ziemlich besuchtem Hause.

Ein drittes Konzert veranstaltete der kleine zehnjährige *Leopold Basch*, dessen zierliches und ungemein fertiges Spiel grosse Theilnahme und die lebhafteste Anerkennung fand. Er trug ein Konzert von P. Pixis vor, so karakteristisch als es seine psychischen Kräfte zuliessen, dann Etüden von Moscheles und Chopin, endlich Variazionen von Herz über ein Thema von Herz. Das Letztere besonders schön. Ich glaube, dass der kleine Virtuos bald viel Aufsehen machen wird.

In den letzten Tagen haben wir drei Konzerte von Herrn *Friedr. Kaufmann* gehört, diesem berühmten akustischen Genie. Unsere Blätter laufen von Bewunderung über, wenn sie von Kaufmann reden, und ich muss gestehen, dass es der Triumf der Mechanik ist, was Kaufmann geleistet hat; die Mechanik erscheint als lebendiges Wesen, denkend und fühlend. Wunderbar und geisterhaft ist das Ineinandergreifen der Instrumente, der gefühlvolle Vortrag, das ausdrucksvolle Hervorheben der feinsten Nüancen von Forte, Piano, Crescendo und Decrescendo u. s. w. Die Krone seiner Erfindungen ist das *Harmonichord* mit einem nie dagewesenen, höheren Regionen entnommenen Tone, dem Sphärenklange abgelauscht. Frau *Juliane Glaser* und Herr *Strakaty* sangen zum Harmonichord und bereiteten uns einen ungemein seltenen und schönen musikalischen Genuss. Herr Kaufmann geht von hier nach Wien, dann weiter nach Ungarn, Polen, Russland.

Auch der *Cäcilienverein* hat bereits seine Unterhaltungen begonnen, und man muss nicht allein die Direkzion der Herren *Abt*, *Deutsch* und *Bastel*, von denen jeder ein ausgezeichnetes und anerkanntes Talent besitzt, loben, sondern auch manche einzelne Kräfte, die sich frisch und kernig entfalten und viel versprechen. Ich werde mir erlauben, später noch auf diesen wackeren Verein zurückzukommen.

Die *Sophieenakademie*, Prags grossartigstes Institut, wird nächstens *Tomaschek's* — unstreitig Böhmens *grössten*, unsterblichen Meisters — Messe, eins der grossartigsten Werke im kirchlichen Style, zur Aufführung bringen. Des Direktors Herrn *Gelen* Talent und Begeisterung für die schönste der Künste, und seine Verehrung für den ehrwürdigen Komponisten bürgen bei den Kräften des Vereins für eine brillante Aufführung.

Ernst gab Sonntag, den 14. November, sein erstes Konzert im Stöger'schen Saale. Der Andrang war nicht allzugross, aber der Beifall über alle Beschreibung nach Verdienst. Die erhöhten Preise und die unbeliebte Mittagsstunde hatten dem Besuche des Konzerts wohl etwas geschadet.

Die für uns neue und lange von der Zensur unterdrückte Oper Lortzings: „Czaar und Zimmermann" hat bei uns sehr gefallen und macht noch immer volle Häuser. — *Francilla Pixis* ist hier angelangt, und tritt zuerst in Gabriele von Vergy auf. *B. St.*

Magdeburg. Von einer Stadt, die bereits so manches Musikfest feierte und ausser vielen Extrakonzerten jeden Winter an dreissig Abonnement-Konzerte hört, in deren Mehrzahl gewöhnlich eine vollständige Sinfonie mit tüchtig besetztem Orchester gegeben wird, darf man wohl rühmen, dass auch ihre Bewohner der heiteren Kunst mit Liebe zugethan sind. Erst vor Kurzem wurde uns *Spohr's* Weihe der Töne so trefflich zu Gehör gebracht, dass nun schon eine dritte Aufführung derselben verlangt worden ist. Herr *Wilh. Uhlrich*, bisher Mitglied des Leipziger Orchesters und Konzertmeister der Euterpe, hat als unser neuer Konzertmeister mit dem zweiten Konzert von de Beriot, dem Militärkonzert von Lipinski und der Fantasie über Otello von Ernst Enthusiasmus erregt und sich in Privatzirkeln durch gediegenen Vortrag der Komposizionen der verschiedensten Meister ausgezeichnet. Auch Herrn *Kabisius*, dem neuen ersten Violoncellisten, rufen wir ein freudiges Willkommen zu. Unser Konzertorchester besteht aus 10 ersten und 8 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 4 Violoncellen und 4 Kontrabässen nebst den jedesmal nöthigen Blas- und Schlaginstrumenten. Direktoren sind die Herren *Aug.* und *Jul. Mühling*, Vater und Sohn. Die von dem Herrn Konzertmeister Uhlrich und den tüchtigen Orchestermitgliedern *Fischer*, *Wend* und *Kabisius* veranstalteten öffentlichen Quartette erfreuen sich einer lebhaften Theilnahme. — Herr *Hiensch*, vierter Kontrabassist unseres Orchesters, hat mehrere Kontrabässe gebaut und sich als so geschickten Meister erwiesen, dass wir seine Instrumente als gut und vollkommen preiswürdig empfehlen können.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Gerbino in Porta Po). In diesem Theaterchen that man sich gütlich mit Bellini, Ricci und Donizetti. Vor Allem erregte die Somnambula Fanatismo mit der Sasso, der Mezzosopranistin Remorini, dem Tenor Ferrari und Bassisten Fiori, weil dieses Auditorium nicht allzu oft dergleichen hört, im Grunde auch die Sängergesellschaft nicht zu verachten war. Ricci's Chiara di Rosenberg, mit der Remorini, Ferrari, Fiori und Rocca (welcher den Michelotto machte), bezauberte abermals, und Donizetti's Elisir d'amore, worin die Sasso, Tenor Tommasini, Fiori und Rocca wirkten, verursachte eine solche Freude, dass dieser Liebestrank nach dem ansehnlichern

(Teatro Angennes) verpflanzt, von derselben Gesellschaft mit grossem Beifalle, bald darauf auch Ricci's Scaramuccia mit der Sasso, Remorini, Tenor Tommasi und Fiori ebenfalls beifällig gegeben wurde.

Nachträglich zu diesem Theater in der vorigen Stagione die sehr spät gegebene neue Oper *Il Marito della vedova*, vom neuen Maestro *Antonio Marchisio*, deren grosser Fiasco einen starken Unisono in allen Zeitschriften bildete.

Alba. Herr Ulisse Brambilla, Sohn des Maestro Paolo zu Mailand und Bruder des Tenors Annibale, betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Donizetti's Gemma

di Vergy, und fand eine gute Aufnahme. Beide Brüder und ihre Schwester Amalia, einst Prima Donna und seit Jahren mit dem Tenor Verger vermählt, haben eine gute Gesangschule, und sind brauchbare Künstler. Die Amalia hat längst die Bühne verlassen. Mit Herrn Brambilla sang die Französin Justine Serassin, Tenor Anton Antonelli.

Acqui. Dieselbe Oper, Sänger und Aufnahme. Darauf Scaramuccia, worin auch der Buffo Hilsret wirkte. — Dieselbe Gesellschaft singt im Herbst in Asti.

Biella. Gemma di Vergy und Chi dura vince, von den Herren Kollegen Donizetti und Ricci, machten Glück, die zweite mehr als die erste. Die Prima Donna Ranzi trug das erste, die Herren Casanuova, Tasca und Tommasi das zweite Prämium davon. Der Elisir d'amore del celebre cavaliere Donizetti war das Finis coronat opus.

Mondovi. Die Giudici, die Gazziello sammt den Herrn Pelorio und Profeti liessen sich tüchtig beklatschen in Ricci's Chi dura vince in Donizetti's Elisir d'amore und in Ricci's (Federico) Prigione d'Edimburgo.

Vercelli. Die in ihrer ersten Jugend kaum beachtete Opera buffa Chi dura vince, vom Herrn Luigi Ricci ist jetzt fast die Tagesoper in Italien und hat auch auf der hiesigen Messe mit ihren Hauptpfeilern, der Prima Donna Gazziello, Tenor Pelorio, Bassisten Profeti und Benciolini die Bühne glücklich passirt.

San Pier d'Arena (bei Genua). Die neue Oper *Il Coscritto*, ein Abortus der Alltagsopern, vom neuen Maestro *Alessandro Bielati* aus Genua, worin die artige Prima Donna Casiglieri, Tenor Brunacci, Buffo Minoja und Bassist Saunier wirkten, machte einen vaterländischen Furore, der bald in Rauch aufging. In Ricci's Chiara di Rosenberg gefielen Brunacci und Minoja weit mehr als ihre beiden Kollegen. Donizetti's Betly missfiel nicht.

Herr *Bielati* hat bereits eine andere von ihm komponirte neue Oper in der Tasche; sie heisst: *Ettore Fieramosca*, und ist seria.

Statistische Uebersicht der Sommeropern 1841 in Italien.

Aus der in der vorigen statistischen Uebersicht der Frühlingsopern angegebenen Ursache trifft es sich dermalen, dass die Geburt einer neuen Oper zuweilen gerade in den allerletzten Tagen der Stagione stattfindet, und beim Absenden des Quartalberichts nicht immer aufgenommen werden kann. Auch diesmal ist aus der vorigen Stagione die oben unter der Rubrik Turin angezeigte neue Oper: *Il Marito della vedova*, vom neuen Maestro *Antonio Marchisio*, der Opern- und Maestrizahl des eben verwichenen Frühlings hinzuzufügen, wodurch in besagter Stagione 11 neue Opern und 4 neue Maestri das Licht der Welt erblickt haben.

Bei aller anhaltenden Wärme und Dürre des diesjährigen Sommers in Italien wurden doch in Allem bei 55 Theater dem Singspiel geöffnet. Hiervon kommen 25, also fast die Hälfte, auf's österreichische Italien allein, beiläufig 10 auf's Königreich Beider Sizilien, 8 auf's Königreich Piemont, 6 auf den Kirchenstaat, die übrigen auf Toscana, Lucca, Modena und Parma.

Donizetti wurde beinahe auf 50 Theatern gegeben (die Donizetti'sche Furia stieg also in dieser warmen Jahreszeit sehr hoch); am Allermeisten die Gemma di Vergy und Elisir d'amore, am Meisten Marino Faliero und Lucrezia Borgia, sodann degressiv: Lucia di Lammermoor, Belisario, Roberto d'Évreux, Figlia del Reggimento, Anna Bolena, Ajo, Betly.

Ricci (Luigi) auf 18: Chi dura vince auf 9, Chiara di Rosenberg 6, Scaramuccia 4, Orfana di Ginevra und Esposti 1.

Mercadante auf 15: Vestale 7, Bravo und Giuramento, jede auf 4, Elena und Normanni 1.

Bellini auf 13: Beatrice di Tenda 7, Puritani 3, Norma 2, Pirata, Straniera, Sonnambula 1.

Rossini auf 7: Barbiere di Siviglia 3, Otello, Tancredi, Semiramide, Gazza ladra, Mosé Nuovo, Cenerentola, jede auf 1.

Einzelne Opern wurden noch gegeben von *Ricci (Federico)*, *Raimondi*, *Pacini*, *Nini*, *Gnecco*, *Fioravanti*, *Lillo*, *Nicolai*, *Coppola* u. A.

Vier neue Opern wurden komponirt: *Sindaco Papirio* (Mailand), *Il Coscritto* (S. Pier d'Arena), *Ulrico d'Oxford* (Neapel), *Il Disertore svizzero* (Como). Drei neue Maestri sind entstanden: *Alessandro Bielati*, *Angelo Pellegrini* und *Pietro Torrigiani*.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Algier. Donizetti's Gemma di Vergy fand eine günstige Aufnahme mit der Chevrier-Benvenuti, dem Tenor Zoni und Bassisten Cappelli.

Barcelona. Der bekannte Bassist Marini (Ignazio, nicht mit dem Giuseppe M. in Odessa zu verwechseln) debütirte hier mit Succès in Donizetti's Marino Faliero. Auch die Palazzesi und Lonati fanden Anerkennung. Herold's Zampa, worin der Bassist Polonini (Protagonist), die Rocca und Tenor Lattuada wirkten, gefiel ziemlich. Marini zeichnete sich sodann in der Italiana in Algeri aus, worin der einst famöse Galli (Filippo) den Taddeo machte, die Gariboldi aber in der Titelrolle wenig befriedigte.

Cadix. Il Solitario del Monte Salvaggio, neue Oper von Don Ilario Eslava, hat hübsche Sachen, und fand starken Beifall, in ihr besonders die Barilli und Herr Maggiorotti. Le prigioni di Edimburgo, von Federico Ricci, machte der Musik wegen Fiasco; die Barilli, die De Franco, Confortini und Maggiorotti retteten sich.

Girona. In Pacini's Crociati in Tolemaide machte sich die Colomban in der Rolle des Malek Adel viele Ehre.

Havanna, im Juni. Statt der entflohenen Prima Donna Borghese wurde die Franceschini-Garis für's hiesige Teatro Tacon auf zwei Jahre gewonnen.

Das Fatum wollte, dass der Tenor *Giovanni Battista Bajetti*, welcher den voriges Jahr zum letzten Mal

im Belisario hier singenden, darauf verstorbenen Tenor Partini ablöste, ebenfalls den so eben verflossenen 31. Mai zum letzten Mal im Belisario sang, und bald darauf nach fünftägiger Krankheit starb. Leider hat Südamerika, namentlich die Insel Cuba, schon manchem italienischen Sänger und Instrumentalisten, deren Organismus wahrscheinlich das hiesige Klima, besonders in gewissen Sommermonaten feind ist, das Leben gekostet (s. auch weiter unten San Yago). Die allgemeine Trauer, welche Bajetti's Tod in dieser Hauptstadt verursachte, zeigt ein Artikel des hiesigen Amtsblattes, der hier in der Originalsprache und in der teutschen Uebersetzung folgt.

Diario de la Habana, martes 8. de Junio 1841.

Habana. Fallecimiento. En la tarde de ayer se diò sepultura en el cemeterio general al cadaver del recomandable primer tenor y único de la comania actual de opera italiana, D. Juan B. Bajetti, en medio de un profundo dolor por parte de sus compañeros y con sentimiento general del publico. Lamentable ciertamente es la perdida de un artista, incansable en sus esfuerzos, por agradar, y que ha sido en su clase el único sosten de la compañia, y al fertil recurso de la Empresa. (Zu Teutsch: Tagblatt von Havanna, Dienstag, den 8. Juni 1841. Havanna. *Sterbefall:* Gestern Abend wurde auf dem allgemeinen Gottesacker die Leiche des schätzbaren ersten Tenors Joh. Bapt. Bajetti, inmitten des tiefen Schmerzes seiner Mitkünstler, und allgemeinen Bedauerns des Publikums beerdigt. Gewiss, beweinenswerth ist der Verlust eines Künstlers, der unermüdet in seinem Streben, die Zuhörer zu befriedigen, die einzige Stütze der Gesellschaft war, und die Kasse des Theaterunternehmers reichlich füllte.)

Der Maestro *Lauro Rossi*, frei von allen Verbindlichkeiten mit der hiesigen Theaterdirekzion, ist mit der Prima Donna *Ober(mayer)*, die er geheirathet, oder heirathen wird, von hier, wahrscheinlich nach den Vereinigten Staaten, abgereist.

Lissabon. Im Bravo wirkten die Boccabadati, ihre Tochter, vermählte Gazzuoli, Tenor Conti, Bassist Antoldi; in der Gabriella di Vergy die Schieroni-Nulli, Conti und Bassist Nulli, in welchen beiden Mercadanteschen Opern die Sänger sich ausgezeichnet und Applaus gefunden haben.

Madrid. Den 9. Juli sang die Mazzarelli zum letzten Mal in der Lucrezia Borgia mit starkem Beifalle. — Man sagt allgemein, *Rubini* sei eingeladen worden, nächsten September hier sechs musikalische Akademieen für 30,000 Franken zu geben.

Malta. Donizetti's Esule di Roma wurde mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. Leonardis (Carlo) insbesondere (Protagonist), die Gentili-Bonura, die Herren Pardini und Quattrocchi, vornämlich aber die Musik, waren Ursache hiervon. Ein hiesiges Blatt, der Globe vom 20. August, nachdem er Rossini und Bellini in den Himmel gehoben, enthält eine Art Apotheose Donizetti's wegen seines Esule, der doch wahrlich im Allgemeinen zu den minder bekannten seiner Opern gehört.

Mantanzas (Insel Cuba). Die Gesellschaft von Havanna (s. den vorigen Bericht) gab hier Opern, und erregte Enthusiasmus; die Ober(meyer) und Bassist Salvatori haben besonders gefallen.

Odessa. In der Gemma di Vergy sang die Lacinio, Tenor Dagnini und Bassist Giani mit Beifall. In der Parisina, als der fünften der von Donizetti gegebenen Opern: Lucia, Gemma, Roberto d'Evreux, Belisario, entstand eine Unverdaulichkeit, welche die Prima Donna Galzerani mit der Titelrolle nach Hause trug. Die sechste Donizetti'sche Oper, Marino Faliero, ging wieder besser; hierauf Bellini's Sonnambula, worin Tenor Alberti am meisten, nach ihm die Lacinio gefiel. In Ricci's Scaramuccia waren die Beglückten die Ferrarini, die Fürst, Alberti und Tommasi; in den Capuleti die Lacinio, die Fürst und Dagnini.

Oporto. Donizetti's Marino Faliero mit der Belloni, Tenor Sinico und Bassisten Santarelli befriedigten ungemein; desgleichen Herold's Zampa.

Pampelona. Zum ersten Mal wurde diesen Sommer 1841 hier eine italienische Oper gegeben; es war die sublime Norma, worin die Mas-Porcel die Zuhörer fanatisirte, die Aguiló, Tenor Devesa und Bassist Regini für hier ausgezeichnet waren. Hierauf folgten Marino Faliero, Chiara di Rosenberg und Torquato Tasso, worin auch Gerli mitwirkte.

San Yago (Insel Cuba). Die erst unlängst aus Italien mit ihrem Vater und ihrer Schwester hier angekommenen Prima Donna *Maddalena Zoppoli*, sind alle drei nebst einem Instrumentisten des Orchesters gestorben (s. oben Havanna).

Valencia. Die Gemma di Vergy mit der Bruni, dem Tenor Santi und Bassisten Rodda machte, der Prima Donna wegen, beinahe Fiasco. Der Elisir d'amore mit der Wanderer ging weit besser.

Victoria. Folgende Opern machten Glück: Torquato Tasso mit Herrn Gerli (Protagonist), der Mas-Porcel, dem Tenor Porcel und Buffo Negrini; Barbiere di Seviglia mit denselben und der Aguiló; Chiara di Rosenberg mit der Mas-Porcel, Porcel, Gerli, Regini und Obiols. Die Sängerwanderung beginnt auch in Spanien thätig zu werden; dieselbe Gesellschaft beglückte auch Pampelona (s. d.).

N o t i z.

Der Kapellmeister *J. W. Kalliwoda* ist von der königl. schwedischen Akademie der Musik und von der schweizerischen Musikgesellschaft durch Diplom zum Ehrenmitglied ernannt worden. — Auch Herr *Dotzauer*, königl. sächsischer Kammermusiker in Dresden, ist von der Akademie zu Stockholm durch Diplom als Ehrenmitglied aufgenommen worden. Früher wurde ihm diese Ehre von dem Musikverein in Leyden zu Theil.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Dezember. № 51. 1841.

Preis - Quartett

für zwei Violinen, Viola und Violoncell von *Julius Schapler*. Partitur. Mannheim, bei Ferd. Heckel. Preis 1 Thlr. 10 Sgr. netto.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ueber dieses Preisquartett, dessen Stimmenausgabe wir gebührend bekannt machten, herrschen unter den Musikern selbst die verschiedenartigsten Schätzungen. Man wird dies in einer innerlich so zerrissenen, und äusserlich so aufgeregt lauten, zuweilen fast vorlauten Zeit, als die unsere ist, in welcher sich nicht selten auch Solche ein diktatorisches Urtheil anmaassen, die nur ein bescheiden subjektives sich erlauben sollten, sehr natürlich finden. Um so erwünschter ist uns die Ausgabe der Partitur, die uns zu einer Einsicht verhilft. Wird man es auch nur schwer begreifen, dass wir trotz aller Mühe bis jetzt noch nicht im Stande waren, in einer Stadt, wie die unsere, einen häuslichen Abend zur Aufführung einiger Streichquartette, auf die wir gespannt waren, zusammen zu bringen, so ist dem doch nicht anders. Die Musiker selbst sind ungemein beschäftigt, und unsere Dilettanten, die vordem sich oft und gern mit häuslichen Quartettübungen erfreuten, halten sich an das öffentliche Quartett, das uns jedoch gerade diese Neuigkeit noch nicht bekannt gemacht hat. — Die Durchsicht der Partitur macht uns das oben erwähnte getheilte Urtheil sehr begreiflich. Geben wir eine kurze Uebersicht des Baues:

Ein kurzes Andante, 6/8, Emoll, leitet mit einem viertaktigen Rhythmus, halb unison, halb harmonisirt, ein; die beiden tiefen Instrumente bringen, wie in verdumpfter Antwort, ein Aehnliches wieder, auch in Hdur abbrechend; das wiederholt sich im Nachsatze, der in Emoll endet, von den tiefen Instrumenten verkürzt und dann von allen in etwa noch 18 Takten einfach harmonisirt weiter geführt wird, nur zwei Male von ein paar Nachahmungsachteln gehoben. Der Satz geht in poco Adagio, 3/8, dann in Largo, 6/4, jedes 8 Takte lang, nicht sonderlich melodisch, und unmittelbar in All. vivace, 3/4, Emoll, über, das p. dolce in etwas zusammengeschobener Rhythmisirung und mit Basso pizz. anhebt. Es herrschen sehr lange Vorhalte; das Vierstimmige fällt zuweilen mit dem Dreistimmigen zusammen; die vier Karakterstimmen, wie sie es im Quartett sein sollen, harmonisiren mehr, zuweilen in neuer Art, und umspielen manchmal die meist durch auffallenden Rhythmus, nicht durch sich selbst, anziehende Melodie, deren Abschnitte sich wiederholen, ohne von den andern Stimmen durch neue Zuthat erörtert oder weiter geführt zu werden. Die schnelle Bewegung hilft, so wie die Umspielungsfiguren, so dass das allgemein Frappante der neuen Richtung mehr thut, als die Stimmenverwebung, wie sie dem Quartett besonders angehört. Das Scherzo, Allegretto vivace, 3/4, Adur, schmückt sich durch Schnellfiguren der ersten Violine, nach einer abgerissenen zwölftaktigen Einleitung, und bringt im Zwischensatze, Amoll, das beliebt elfenartige Wispern in Triolen, das sich bis zum *ff* steigert und wieder in *pp* versinkt, natürlich mit Wiederholung des Hauptsatzes, der mit kurzer Coda und Prestissimo geschlossen wird. — Adagio, 6/8, Edur, auch mehr durch wechselnde Umspielungen erst der Viola, dann des Basses, wieder der Viola, wozu sich in der Folge die zweite Violine und endlich auf kurze Zeit die erste gesellt; einfach kunstlos schliessend. Die Glieder selbst hangen locker zusammen. — Das Finale, All. risoluto con fuoco, 12/8, Emoll, mit der seit Beethoven fast zu oft verwendeten Hauptfigur [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] Ist sie auch rhythmisch verschieden gewendet und die Arbeit fleissig, so wird doch dadurch die Erfindung nicht reich, und in der Stimmenführung und Verwebung fehlt gerade das, was dem Quartett eigenthümlich sein soll, der selbständige Karakterantheil aller Stimmen an dem Gegenstande, der von jeder auf besondere Weise gefördert und beseelt, nicht blos umspielt und geschmückt werden soll. Was wir darunter verstehen, darüber haben wir nicht nöthig uns jetzt noch weiter zu erklären, da wir über das Wesentliche gediegener Quartettmusik wiederholt und ausführlich gesprochen haben.

Wir sind aber nicht so ungerecht, dies dem Herrn Schapler, einem jungen, sich versuchenden und in dieser Richtung geförderten Manne, zur Last zu legen; auch nicht einmal den Herren Preisaustheilern, sondern der Vorliebe der Zeit, die so gross ist, dass diese Weise auch sogar unter einem nicht geringen Theile kunstgebildeter Fachmänner wirksamen Eingang gefunden hat. Ich höre mir entgegnen: „Nun, wenn es wirkt, so ist's gut!“ Der Schluss ist nicht ganz richtig. Aufregen wird dies Quartett Viele gewiss, manche Stellen werden sich lebhaft hervorheben: aber es wird nichts als Aufregung hinter sich lassen; es wird kein Friede, keine innerliche Erquickung in's Herz kommen; nicht

jene wohlthuend stille, erhebende Freude, die sich nur durch geistige Klarheit gewinnen lässt.

Wir haben jetzt die Gattungen der Musik dergestalt in einander gemengt, dass keine mehr für sich steht; es hat Eins dieselbe Führung und Gestalt als das Andere. So folgt Ueberdruss, der durch Seltsamkeiten übertäubt werden muss. Und so kann die Kunst zwar wohl noch bewegen, das muss sie schon, wenn sie noch einigermaassen etwas sein will; sie kann aber nicht mehr innig und besonnen beglücken. Dieser Schade dürfte denn doch bedeutend genug sein. Ich glaube daher, es wäre kein ganz zu verwerfender Rath, die verschiedenen Gattungen der Musik nicht gar zu stark unter einander zu werfen und eine mit der andern zu verkümmern. Was ist am Ende eine Wirkung werth, die nicht befriedigt, nicht die Seele füllt! Nicht Aufwallung und Erhitzung ist es, was durch die Kunst erlangt werden soll, sondern Veredlung unser selbst und jener Friede, der des Geistes ist. — Darüber einmal ausführlich.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle von *H. Esser*. Op. 5. Bonn, bei Simmrock. Pr. 5 Frank.

Auch eins der Preisbewerbungsquartette, dem auch einer der Herren Schiedsrichter den Preis zugesprochen hatte. Wir haben die geschriebene Partitur vor uns. Der erste Satz, All. moderato, 4/4, G moll, tritt sogleich ohne Einleitung und, eigen genug, auch mit unisonem Anfang der ersten Violine und des Basses *pp* in vier Takten ein, spinnt die schlichte Melodie ganz einfach begleitet in geregelten Rhythmen weiter, die nur nach und nach in wachsender Bewegung sich steigern; bringt bald antwortende Nachahmungsfiguren und vertheilt die Stimmen in zwei bestimmte Parteien, die sich selbst in der Vereinigung noch durch mit einander gehende Gegenbewegungsfiguren unterscheiden. Im zweiten Theile wird die Nachahmung der melodischen Hauptfigur in den verschiedenen Stimmen noch bedeutender; eben so hebt sich die Bewegung durch neue Triolen, die sich nicht minder verschieden beantworten, und der Dualismus der Stimmparteien hält sich aufrecht, dazu in gehörigem Wechsel, der aber in seinen Fortschritten nicht bedeutend genug sich hebt und einige Längen dadurch erhält, dass in den nothwendigen Wiederholungen der verschiedenen Motive, deren Ordnung auch im ersten Quartette, was kaum anders denkbar ist, unvernachlässigt blieb, nicht genug kleine Erfindungen, welche oft zu neuen und reizenden Folgen führen, den frei schaffenden Geist bewähren mitten im Gesetz geheiligter Einheit. — Adagio non troppo, 3/4, Es dur, schön. — Scherzo, All., 3/4, G moll; Trio, Es dur, kurz, gefällig, mehr in älterer als neuester Art. Das Finale wird von einem Adagio, 3/4, eingeleitet, melodisch einfach und gut harmonisirt. Das All., 2/4, in Form eines Rondo, frisch bewegt und ohne Uebertreibung, durch Nachahmungen, wie die meisten Sätze, anziehend bearbeitet. Der Gegensatz der Mittelmelodie hat einen natürlich leichten und angenehm fliessenden Inhalt und verbindet sich nach mässiger Durchführung mit dem Hauptsatze so schön, dass er nothwendig erscheint, was stets von bester Wirkung sein muss; sein wiederholtes Eintreten in G dur ist gleichfalls sehr erfreulich. Die Unterbrechung durch 15 Takte des einleitenden Adagio thut nicht minder gute Dienste, und nicht allein durch den Kontrast gegen das in All. molto gesteigerte Tempo des Rondosatzes. — Der Mann ist auf dem rechten Wege. Freilich verlangt dieser, wie alle Klarheit und Regelgerechtigkeit, *Vollendung*, weil es besonnen lässt, das Frappante hingegen besticht. Es ist werth, dass man beide Quartette vergleicht und neben einander zu Gehör bringt.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell componirt — von *L. Kleinwächter*. Op. 8. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Ggr.

Je mehr wir den Mann nach seinen uns genau bekannt gewordenen und besprochenen Leistungen schätzen, desto mehr thut es uns leid, dieses, seinem Vater gewidmete Werk nicht näher beleuchten zu können, da es uns nur in schöner Stimmenausgabe, nicht in Partitur übergeben wurde. Gibt auch die Ansicht der Stimmen eine gewisse Ahnung von dem Werthe eines Tonstückes, und diese hat das Quartett für sich, so berechtigt dies noch keineswegs zu einem erwogenen Urtheile. Wir müssen es also den Versuchen der Quartettvereine überlassen und auf die Anzeigen verweisen, die aus dem Eindrucke nach dem Anhören desselben hervorgehen, so wenig auch diese immer die genauesten sein können, da viel auf die Stimmung des Hörenden und noch mehr auf die Art des Vortrags dabei ankommt.

IV. Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle — par *W. H. Veit*. Oeuv. 16. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Von diesem Werke haben wir nicht die Stimmen, wohl aber eine schön geschriebene Partitur in den Händen. Es ist dem königl. Sächs. Konzertmeister Karl Lipinski gewidmet, also unter dem ersten Schutze bester Aufführung. Es geht aus G moll und hebt gleichfalls sein All. molto ed appassionato, 4/4, im Unisono aller Instrumente an. Es gehört dies fast mit zu den Moden unserer Tage; wenigstens trifft man solche Anfänge so häufig, dass man rathen möchte, es nicht zur Manier werden zu lassen. Uebrigens ist es trefflich und sehr quartettmässig gearbeitet. Menuetto, All. ma non troppo, B dur; Trio, G moll; eben so und völlig klar. — Adagio, 3/4, Es dur; die gefühlte Melodie wird in der ersten Hälfte von der Bratsche *p* gegeben, mit figurirendem Basse pizz.; die andere Hälfte übernimmt die erste Violine, wozu der Bass die Grundtöne streicht, während die Mittelstimmen ausfüllend figuriren. Der Bass lässt sogleich eine neue, aus jener sich natürlich entwickelnde Melodie in Es moll hören, die von einem Takt zum andern von unten herauf imitirt, dann von der ersten Violine verziert und frei, zuweilen mit getheilten Koloraturen weiter geführt wird, und zwar mit viel Eigenthümlichkeit bei allem natürlichen Flusse. Nach einer Fer-

mate auf Bdur mischt die erste Violine ein quasi Recitativo kurz und schön ein, worauf der Bass wieder die etwas umgewandelte Hauptmelodie erneuert, von den übrigen in verschiedenen Eintritten mit neuer und einfacher Füllungsfigur begleitet, im schönen Wechsel mannichfach und aus dem Frühern sich ergebend ausgesponnen bis zum leise verhauchenden Schlusse. Und im *ff* setzt in zwei Einleitungstakten das All. assai, 12/8, ein, worauf der belebte Satz sich vom Basse aus leise und cresc. auf das Ungezwungenste, zugleich in abschnittlich imitirender Vertheilung zu entwickeln beginnt, so dass er gleich in den ersten vier Takten anziehend dasteht. Der Verfolg der Hauptfigur ist so gediegen als die unerwarteten Zwischenmotive, wozu die gedrängte Darlegung des ersten Theiles nicht wenig beiträgt. Erst der zweite Theil breitet den reichen Stoff gehörig aus, was um so nothwendiger und erfreulicher erscheint, sobald man gewahr wird, dass ein Zwischen-Andante con moto, 2/4, Esdur, folgt, das wesentlich zum Ganzen gehört und darum auch seine geschickte Ausführung erhält in einer Art von Variazionen, die eigen genug mit dem einfach lieblichen und in sich selbst schlicht veränderten Thema wechseln. Auch der Einfall ist reizend, die Veränderung in Esmoll nicht wie gewöhnlich schmachtend, sondern im All. non tanto und spielend in Modulazion und Verlängerung mit Coda zu nehmen, dem das Thema im poco Adagio, Esdur, mit einer rhythmisirten Wendung in Ddur sich anschliesst, auf dessen Septimenakkord es ruht, um das All. assai, 12/8, im raschen Fortgange zu erneuern. Nach dem Schlusse dim. in Gmoll kommt *p* das Andante in Gdur mit der Hauptmelodie kurz wieder und erregt wirkliche Freude, wie das kurze und frische Presto. Es ist ein gutes Quartett, rund und gediegen.

Deux Quatuors pour II Violons, Alto et Violoncelle — par *J. J. H. Verhulst.* Oeuv. 6. No. 1 et 2. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis jeder Nummer: 1 Thlr. 20 Ggr.

Herr Verhulst ist bekanntlich Musikdirektor der Leipziger Euterpe und hat uns seit etwa Jahresfrist versprochen, diese oben genannten Werke seiner Musse uns zu Gehör bringen zu lassen. Aber auch er hat uns nach manchem Erinnern die wiederholte Antwort gegeben, es sei ihm bis jetzt unmöglich gewesen, es durchzusetzen. So sind wir denn auf die Partituren verwiesen, die wir auch redlich studirt haben. In andern Fällen sind wir damit sehr zufrieden; nur in diesem Falle nicht. Die Handschrift liest sich so eigen und schwimmt so sonderbar, für uns nämlich, zusammen, dass wir wohl ein allgemeines, aber schlechthin kein genau ästhetisches Bild herauszulesen im Stande sind. Wir können daher von diesen Nummern nur sagen: sie sind nicht unter die leicht abzufertigenden zu rechnen und gehören zu den Quartetten der neuen Weise. Besonders scheint uns ein Hinsehen auf die Werke des Herrn Kapellmeisters Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy, dem sie auch gewidmet sind, nicht undeutlich sich kund zu geben. Das erste Quartett enthält ein All. non troppo, 3/4, Dmoll, gegen das Ende Ddur, mit kurzem Zurückkehren in Moll. Einige sogenannte Tiraden scheinen uns mindestens nicht nothwendig. Adagio, 2/4, Adur, etwas geschmückter Natur und nicht kurz. Presto scherzando, 6/8, Amoll und Adur, in heftig lebhafter Weise. Gut, dass der 6/8- und nicht etwa der 3/4-Takt, so dass aus einem 6/8-Takte zwei Takte 3/4 in verlängerten Noten geschrieben stehen, gewählt worden ist. Das Finale kann in dieser Art kein anderes als ein Presto con Fuoco sein, und zwar 4/4. Dass sich poco und molto ritard. einmischt und das Ganze mit più Presto und sempre accelerando schliesst, liegt im Wesen der Jugend. — Das zweite, Asdur, beginnt auch mit All., 3/4; Adagio, 2/4, Desdur; Scherzo, Presto, 3/4, Fmoll und Asdur; Finale, Allegretto, 2/4, launig. Man versuche sich an diesen Sätzen; sie werden uns von manchen Seiten her gerühmt.

Daran schliessen wir:

1) *Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle* arrangé par *Joseph Leschkowitz*, d'après le Quintuor, Oeuv. 39, de *George Onslow.* Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 1⅓ Thlr.
2) *Grand Trio etc. d'après Quintuor.* Oeuv. 51 de *G. Onslow.* Ebendaselbst. Pr. 1⅓ Thlr.

Die Werke selbst kennt man; auch ist über Onslow's Quartette und Quintette vielfach, von Verschiedenen, auch von mir ausführlich gesprochen worden. Das Arrangement aber ist löblich und sichert eine weitere Verbreitung.

Noch sind arrangirt erschienen:

1) *Fantaisie arrangée pour le Piano à 4 mains sur des motifs de La Donna del Lago* — composée — par *S. Thalberg.* Oeuv. 40. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Ggr.
2) *Second Concerto arrangé pour le Piano à 4 mains* composé — par *Fréd. Chopin.* Oeuv. 21. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Die Bearbeitungen sind so gut, als sie nur sein können, und empfehlen sich demnach den Liebhabern. Dennoch muss ich den Nutzen der Arrangements von Bravourwerken sehr fraglich finden. Zweckmässiger halte ich dafür Werke wie:

Ouverture zur Oper: Iphigenia in Aulis für zwei Pianoforte auf acht Hände, arrangirt von *Gustav Martin Schmidt*, componirt von *Gluck.* Leipzig, bei Klemm. Prais 1 Thlr.

Nur dass solche Bearbeitungen nicht für Jedermann sind. Vierhändig ist auch genug.

Für die Kirche.

Der hundertste Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchester-Begleitung in Musik gesetzt von *A. W. Bach.* Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge.

Berlin, bei Trautwein. Preis 1½ Thlr.; Chorstimmen: 20 Sgr.

Der geehrte Verfasser dieser schönen und sehr ansprechenden Komposizion bemerkt zu dieser „Umdruck-Ausgabe," wie sie auf dem Titel genannt wird: „Indem meine Komposizion des 100. Psalms in der nachfolgenden Weise, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nur ein Arrangement der ursprünglichen Bearbeitung für Männergesang und Orchester ist, so dürften kleine Abweichungen, so wie, dass manche Figuren z. B. für die Violinen u. s. w. in der hier zum Grunde gelegten Tonart (C dur) nicht auf das Naturgemässeste angewandt sind, um so eher Nachsicht finden." — Wenn doch immer so naturgemäss instrumentirt würde, wie es hier geschehen ist! Die kleinen Abweichungen von der Urkomposizion sind sogar trefflich, das Vierstimmige rein und die Stimmeneinsätze, namentlich in der Fuge, herrlich. Der Psalm, den wir in seiner Urschrift für Männergesang bereits im vorigen Jahrgange S. 900 empfohlen haben, wird auch in dieser Umarbeitung, und vielleicht für viele Chöre noch mehr, lebhaften Eingang finden und nach Verdienst.

Der hundertste Psalm, nach Luthers Uebersetzung. Wechselgesang für einen gemischten und einen Männerchor komponirt von *J. G. Frech*. Op. 29. Esslingen, in Kommission der Dannheimer'schen Buchhandlung. Preis 1 Fl. rhein.

Dieser Wechselgesang des Herrn Musikdirektors am Schullehrer-Seminar und an der Hauptkirche zu Esslingen ist nur in Auflegestimmen ohne Partitur gedruckt. Wir können also auf den Gehalt nicht mit Sicherheit eingehen. Das Ganze besteht aus drei Sätzen, die in keiner Stimme schwer auszuführen sind, selbst nicht für mässig geübte Sänger, die das Werk versuchen mögen.

Erstes Offertorium für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, nebst 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken und Orgel komponirt von *Mich. Umlauff*, k. k. Hoftheater-Kapellmeister. Pr. 2 Thlr.

Zweites Offertorium u. s. w. Preis 2½ Thlr.

Drittes Offertorium für Tenorsolo, vierstimmigen Chor und Orchester u. s. w. Preis 1 Thlr. 16 Ggr.

Erstes Graduale komponirt für 4 Singstimmen u. Streichinstrum. nebst 2 Hoboen u. 2 Fagotte. Pr. 1 Thlr. 8 Ggr.

Zweites Graduale für vier Singstimmen, Violoncell-Solo und volles Orchester. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Drittes für Altsolo, vierstimmigen Chor, Streichinstrumente, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Von demselben. Preis 1 Thlr. 8 Ggr. Sämmtlich bei Tob. Haslinger in Wien.

Alle diese Werke sind in deutlichen Stimmenausgaben erschienen, alle auf lateinische Texteswort, also für katholische Kirchen hauptsächlich geeignet. Die Stimmenansicht gibt fliessend melodischen Satz, der nicht durch doppelkontrapunktische Verschlingungen erschwert worden ist. Die Instrumentazion verschönt den meist schlichten Gesang bedeutend. Die Orgel ist, ausser bei dem ersten, auch noch beim zweiten Offertorium und beim zweiten Graduale thätig und hat eine bezifferte Stimme erhalten. Können wir also auch nicht in das Wesen der Komposizion dieser Sätze näher eingehen, so haben wir doch Ursache, alle katholische Kirchen auf diese für sie geschriebenen und gedruckten Werke aufmerksam zu machen, da der Verfasser derselben als ein kenntnissreicher und geübter Tonsetzer hinlänglich bekannt ist und seine derartigen Leistungen in Wien sich grossen Antheil erworben haben.

Der 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirt" für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Th. Hahn*. Op. 8. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis der Partitur und Stimmen: 14 Ggr.

S. 457 dieses Jahrganges haben wir mit grossem Vergnügen den drei, zunächst häuslicher Erbauung gewidmeten Gesängen (Op. 9) dieses wacker aufwärts strebenden Komponisten nachgerühmt, dass sie, trefflich gelungen, alle seine früheren Leistungen glücklich überflügelten. Wir hoffen, jenes Werk habe ihm dankbare Freunde erworben. Jetzt liegt ein früher verfasstes derselben Art, aber ein später veröffentlichtes, vor uns, dem wir dasselbe nachrühmen können. Es sollte uns eine ganz besondere Freude sein, wenn dieser schön gesungene Psalm durch Verbreitung der Gesänge des neunten Werkchens zum Lichte gerufen worden wäre. Wie dem aber auch sei, dieser Lieblingspsalm Herder's verdient in dieser neuen Komposizion nicht minder empfohlen zu werden. Er ist gut aufgefasst, athmet freudiges Vertrauen und weiss sich in Klarheit und Lebendigkeit darin zu erhalten. Es ist nichts Gesuchtes noch irgend etwas Unwürdiges in seiner schlicht harmonischen Führung. Selbst das imitatorisch Verschlungene der Singstimmen im zweiten Satze: „Ob ich schon wanderte in finsterer Nacht" ist nicht zu stark aufgetragen und vergisst weder den Ernst noch die Freudigkeit des Gefühls, das den ganzen Psalm durchleuchten soll. Schön ist die Rückkehr aus 6/4- in den 4/4-Takt zugleich mit der Ordnung der Tonart, die bald wieder in das helle D dur sich umsetzt und darin schliesst. Wir wünschen auch diesem fast noch kirchlicher gehaltenen Werkchen, wozu schon die Bibelworte das Ihre beitragen mochten, recht viele Freunde. Auch mit Orgelbegleitung an heiliger Stätte wird er zweckmässig wirken.

Der 103. Psalm für zwei Tenore und zwei Bässe komponirt — von *J. G. Heinrich*. Partitur. Berlin, bei F. S. Lischke (Louis Martini). Pr. 15 Sgr.

Zwischen dem kurz, schlicht und gut gehaltenen Chorgesange: „Lobe den Herrn, meine Seele" u. s. w. treten vierstimmige, gleichfalls schlicht geführte Solosätze ein, welche die Wohlthaten des Herrn erzählen und zu neuem Preise auffordern. Es ist ein sehr guter Anfang.

---

24 *Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste und zur Uebung für angehende Orgelspieler.* Von *Joh. Georg Herzog.* Op. 1. Nürnberg, in Commission bei Riegel und Wiessner.

12 *kleine und leichte Orgelpräludien u. s. w.* Op. 3. Von demselben. Ebendaselbst.

Das erste Werkchen hat 18 Vor- und 6 Nachspiele, anfangs sehr leichter Art, die sich dann in den Anforderungen an den Spieler etwas hebt. Die zwei letzten Fugen sind freilich mager. Auch das zweite Werkchen verräth ein recht gutes Streben und beide sind für angehende Orgelspieler zu gebrauchen. Der junge Mann verdient Aufmunterung, in seinen Studien fleissig fortzufahren. Lieb wäre es uns jedoch, wenn man mit den ersten Veröffentlichungen weniger eilen wollte; es würde gewiss mancherlei Vortheile haben. Allein gerade dieser wohlgemeinte Rath wird wohl jetzt schwerlich befolgt. Die Sätzchen sind Beweise, dass die Lehren des Seminars eifrig benutzt worden sind; auch mangelt Talent nicht, das sich schon selbständiger bewegen lernen wird.

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Drei Gesänge für hohen und tiefen Sopran mit Begleitung des Pianoforte komponirt von *A. E. Marschner.* Op. 14. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis jeder Nummer: 8 Ggr.

No. 1. An die Frühlingswolken, von Rassmus; No. 2. Gruss an Madonna, von Carolina Leonhardt; No. 3. Wasserfahrt, von E. Wohlbrück. Die beiden ersten sind in gleicher, leichter und ansprechender Haltung; erst zu zweien, in der Mitte abwechselnder Sologesang, zum Schluss wieder Duett. Das dritte ist zwar ähnlich, aber etwas verschränkter in der Freude, die in einige Rouladen übergeht, und im Mittelsatze eine flüchtige Bangigkeit darlegt. Es ist etwas schwerer. Vielen werden sie gefallen.

Sieben mehrstimmige Lieder. Deutschlands höheren Töchterschulen gewidmet von *H. Sattler.* Braunschweig, bei Ed. Leibrock. Preis 18 Ggr.

1) Vaterlandslied, von Klopstock, recht gut: aber der Vorschlag vor der Fermate muss weg; er macht zu süsslich und zu geziert, was gerade hier sich am Wenigsten passt. 2) Muttersprache, von Max v. Schenkendorf, wird den Kindern und wohl auch den meisten Erwachsenen gefallen, denn es ist fliessend im Melodischen, sanft und froh in seinem Tripeltakte und etwas feierlich durch langsames Tempo; aber es fehlt ihm gerade das, was dem Lobliede unserer Muttersprache vor Allem gebührt, das Tiefe, Sinnige, was aus dem Verborgenen hervorklingt. Ist es schwer, diese innere Würde mit dem durchaus Schlichten in Melodie und Harmonie zu vereinigen, so ist es doch nicht unmöglich. Wir wünschen daher dem Liede noch eine andere Melodie. 3) Des Frühlings Heimath, von L. Bechstein, recht hübsch, sollte dennoch etwas einfacher, volksthümlicher melodisirt sein. 4) Waldvöglein, von J. N. Vogl, sehr hübsch; die vierte Strophe würden wir weglassen. Was soll der sentimental leere Wunsch flacher Sehnerei, so ein Waldvöglein sein zu können! 5) Frühlingslied, von Schuhmacher, munter ansprechend. Ob es wohl rathsam ist, auch in Kindergesängen Brummstimmen einzuführen? — 6) An die Natur, von L. Bechstein, angemessen klingend und der Schluss für diesen Text sehr gut. 7) Der Abend am Rhein, von Ad. v. Stolterfoth, ist unter allen am Wenigsten gelungen, mehr ein zum Wohlgefallen einer kleinen Rouladensängerin geputztes Machwerk, das etwa den Neid einer zweiten und dritten wecken, aber nur keinen gesunden Jugendgesang fördern kann. In Liedern für Kinder ist das Ansprechende lange noch nicht genug: es muss Natur und Geist unverkünstelter Art sich vereinen, anspruchlose Freude, Erhebung des Allgemeinsinnes und treue Lust an der Wahrheit ohne alle Ziererei dadurch in die Seelen gesungen werden. Es gibt nichts Schwierigeres, als echte Kinderlieder. Darum tadeln wir auch den Verfasser nicht, wenn ihm Eins und das Andere nur äusserlich ansprechend gelang; im Gegentheil ist ihm für manches wirklich gelungene Lied sehr zu danken. Zu gebrauchen sind alle diese Lieder. Bedenken wir noch, dass es erst das zweite Werkchen ist, das wir von dem Manne veröffentlicht sahen, so müssen wir im Ganzen sein Talent auch für diese Art Gesänge anerkennen, und haben nichts weiter als den Rath hinzuzufügen, künftig ganz besonders in Liedern für Kinder, nicht bei der Komposizion derselben, das würde sie nur holperig und nüchtern machen, sondern vor der Veröffentlichung der gesetzten Lieder kritischer, vorsichtiger, strenger gegen sich selbst um der Sache willen zu verfahren. Die fünf ersten Lieder, deren Texte sehr gut gewählt sind, haben zwei Soprane und einen Alt, das sechste ist zwei- und das letzte vierstimmig. Partitur und Auflegestimmen sind recht schön gedruckt. Der Komponist ist Organist und Gesanglehrer zu Blankenburg.

Neueste Sammlung auserlesener Duette mit teutschem, französischem und italienischem Text. Berlin, bei Schlesinger.

Diese neue Duettensammlung von den meisten namhaften und beliebten Komponisten erscheint in einzelnen Bogen, enthält also sehr Verschiedenartiges bald für zwei Soprane, bald für Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Sopran und Bass, Tenor und Bass u. s. w. Wir haben daher die Liebhaber nur darauf aufmerksam zu machen.

Elfenfragen für zwei Soprane und einen Alt komponirt von *Jul. Stern.* Op. 7. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Das Gedicht ist bekanntlich von Uhland, die Komposizion luftig, neckend, leicht tanzend und doch bei allem Muthwillen das Unheimliche auch im Freundlichen in sich tragend. Der Druck in Partitur und Stimmen ist gut.

Duett aus dem Cid von Herder für Sopran und Tenor komponirt von *Adolph Reichel*. Op. 2. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Es ist gut gesungen und Karaktersängern zu empfehlen.

Caecilia. Choix de Duettinos favorites. Neueste Sammlung auserlesener Duette, mit deutschem, französischem oder italienischem Text. Berlin, bei Schlesinger. Preis jeder Nummer: 4 Ggr.

Diese Duettsammlung gibt eine Auswahl von fast allen namhaften Komponisten, die besten nicht ausgenommen. Man erhält kurze Lieblingsgesänge für Sopran und Alt, Tenor, Bass u. s. w. auch für zwei Tenore, Tenor und Bass u. s. w. Wir sahen nur eine einzige Nummer für zwei Soprane, Musik von *L. Niedermeyer*, die leicht und fast volksthümlich ist, vielfach zu verwenden. So mag man auf die Sammlung Rücksicht nehmen.

Terzetten und dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton und Bass mit beliebiger Begleitung des Pianoforte komponirt von *Jul. Becker*. Op. 23. Heft 1. Leipzig, bei Klemm. Preis 1 Thlr.

1) Jägerlied, von W. Müller, munter und leicht. 2) Heirathsgedanken, ganz nach dem Geschmacke jetziger Junggesellen. 3) Das Islamägdlein, von Jul. Becker, ist wie jedes andere, hübsch, und sehnsuchtvoll. 4) Stummsein der Liebe, von Just. Kerner, weich sehnsüchtig und etwas suchend. 5) Ein Lied von Anfang und Ende, von Höck, spasslich und aus der Wirklichkeit gegriffen. 6) Beim Scheiden, von Karl Biene, eins der gelungensten, allgemein ansprechend und schön.

---

1) *Das Lied vom deutschen Rhein* von *N. Becker* und 2) *Der Rhein* von *J. für vier Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianoforte und eines zweiten Männerchors für No. 1 ad libitum*, komponirt von *Carl Overweg*. Op. 11. Eigenthum des Komponisten.

Das Lied ist hier zu einem durchkomponirten, gross angelegten Gesange geworden, dem noch Körners Lied: „Wo die Reben dort glühen, dort brauset der Rhein“ für einen zweiten aus einiger Ferne singenden Chor eingemischt worden ist. Das Ganze ist vom Verfasser zum Besten eines Fonds für mildthätige Zwecke herausgegeben worden, und zwar in Partitur und Stimmen, welche à ¾ Thlr. in jeder soliden Musikalienhandlung zu haben sind. Da wir die anderweitige Menge der Komposizionen dieses Textes nicht beurtheilen, sondern nur anzeigen wollten, müssen wir uns hier treu bleiben, damit Keiner sich mit Recht zu beklagen Ursache habe. Und so werde denn auch dieser ausgeführte Gesang nur angezeigt.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch in Erinnerung bringen:

Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass von *G. Reichardt*. Op. 9, 11, 13 und 16. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis jedes Heftes: ½ Thlr.

Reichardt's Lieder, sowohl die einstimmigen als die mehrstimmigen, haben so viel Ungesuchtes und Frisches, dabei nicht selten so viel Treffendes und Originelles bei aller Einfachheit, dass es wohl der Mühe werth ist, das Gesang liebende Publikum einmal mit einigen Worten an sie zu erinnern.

O r p h e u s.

Musikalisches Album für das Jahr 1842. Herausgegeben von *Aug. Schmidt*. Dritter Jahrgang. Wien, Friedr. Volke's Buchhandlung.

Der Orpheus hat ein einfacheres Gewand gewählt und nur einen Kupferstich beibehalten: *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*, in dessen Zügen uns jedoch etwas Fremdartiges zu liegen scheint. Die übrige Einrichtung ist geblieben; es wechseln Erzählungen und Gedichte, denen ein vollständiges Verzeichniss der Komposizionen von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy (von Dr. A. J. Becher) vorausgeht. Wir gaben ein solches bereits 1837 S. 850; darin mussten wir Op. 26 mit *vacat* bezeichnen; hier ist es mit einem Fragezeichen bezeichnet. Hier werden noch zehn Nummern ohne Opuszahl, die jedoch allermeist unsern Lesern bekannt sind, und die ungedruckten hinzugefügt. „Die Sängerin,“ Novelle von *J. P. Lyser*, führt zu den Unterhaltungen, deren Gegenstand die Mara ist. Erzählungen und Gedichte lassen wir nun, nachdem wir den Orpheus in seinen beiden ersten Jahrgängen einführen zu helfen uns bestrebt haben, für sich selbst sprechen. Von *Schleifer* drei Lieder, von *Grillparzer* eins, von *Otto Prechtler* fünf. — S. 59 „Musiker und Musikant,“ Novelle v. *Eman. Straube*. S. 99: „Jubal,“ ein längeres Gedicht von *Levitschnigg*; S. 120 ein kurzes von *H. Püttmann*: „Die Schlummernde.“ — Vom entschlafenen Ritter *v. Seyfried* noch eine biographische Skizze: Euterpe und Bellona. Als Anhang ist aus *Marpurg's* kritischen Briefen über die Tonkunst, welche dem streng geschichtlichen Theile der Erzählung zum Grunde liegen, ein Verzeichniss der gedruckten und ungedruckten Komposizionen *Schauensee's* beigegeben worden. — S. 173 kleine Gedichte von *Vinzenz Zusner* drei; von *Willibald v. Schemnitz* eins; von *Carl Candidus* sieben. — Eine Erzählung von *Alex. Jul. Schindler* „Jacob Stainer, der Geigenmacher.“ — S. 214 drei kurze Gedichte von *J. Gabr. Seidl*; eins von *Karoline Leonhard Lyser*; eins von *Aug. Schilling*; eins von *Carl Adam Kaltenbrunner*; drei von *Ludw. Aug. Frankl*; eins von Baron *Schlechta*; eins von *Athanasius* und eins von *Carl Edm. Langer*. — S. 229 Biographie *Wolfg. Amad. Mozart's* von *H.* Ritter *v. Levitschnigg*, mit einem Nachtrag von *Aug. Schmidt*, woraus wir nichts Neues mitzutheilen haben, als dass Herr *Alois Fuchs* in Wien, von dessen Sammlungen wir bereits berichteten, seit 25 Jahren alle Werke Mozart's in einer Vollständigkeit, die ihres Gleichen sucht, zusammengebracht hat. Wir fügen noch bei, dass Hofrath André's Autographensammlung Mozart's ganz vorzüglich in Erinnerung zu bringen ist, besonders da

sie nun verkauft werden soll. — Gesangkompozizionen, einstimmig mit Pianoforte, liefert dieser Jahrgang sechs: Blondels Lied von J. G. Seidl, Musik von *Rob. Schumann*, durchkomponirt, doch nur in geringen Aenderungen die einfache, nicht sehr erfindungsreiche Melodie bewahrend; auch die Begleitung ist einfach, nur zuweilen etwas gesucht. Merkwürdig ist, dass auch hier der jetzt Mode gewordene unisone Anfang beliebt worden ist. 2) Der Junggesell, von Gustav Pfizer, komponirt von *Löwe*, auch durchkomponirt in Polonaisenweise, die mit dem Inhalte im seltenen, fast ironischen Kontraste steht, der sich am Schlusse selbst vernichtet. — 3) Die Nixen, von H. Heine, Musik von *C. G. Reissiger*; die Komposizion gehört unter die so genannt malenden, was für diesen Stoff, soll er dem Tonsetzer etwas bieten, kaum ganz vermieden werden kann, jedoch nach unserer Ueberzeugung hin und wieder etwas zu beschränken sein möchte. Endlich hat das Gedicht selbst keine recht musikalische Spitze; wir würden es daher lieber dem Leser überlassen und uns ein anderes gewählt haben. — 4) Jägers Qual, von Seidl, Musik von *J. Hoven*, verlangt noch ein Horn, also ein sogenanntes Konzertlied, an's Dramatisirte grenzend, durchkomponirt. — 5) Die Veilchenleiche, von Seidl, Musik von *Franz Seraphicus Hölzl*, muss sich seine Liebhaber suchen. — 6) Für Maria, von Rob. Burns, Musik von *Anton Heckel*, in gewöhnlicher und doch etwas verbrämter Weise. Es ist Schade, dass sich auch in den Noten der meisten Nummern zu viele störende Druckfehler eingeschlichen haben.

Neue Komponisten für das Pianoforte.

Wer die Masse junger Komponisten nur einigermaassen kennt, wird sich nicht wundern, dass der ersten Reihe so bald darauf noch eine zweite folgen kann; eben so wenig darüber, dass auch Opuszahlen zuweilen mit aufgenommen worden sind, die anderweitige öffentliche Leistungen voraussetzen. Das hat mehr als einen Grund. Oft lernt man Op. 1 gar nicht kennen, und noch öfter halten sich nicht Wenige unserer jungen Komponisten in einer um so länger fortgesetzten Abhängigkeit durch augenscheinliche Nachahmungen vorzüglich beliebter Männer, je mehr sie sich schmeicheln, dadurch Eingang zu gewinnen, oder je weniger sie noch befähigt sind, auf eigenen Füssen zu stehen. Man klagt jetzt über zu sehr um sich greifende Genremalerei; sie ist auch in der Musik Mode geworden, und nicht zum Vortheil echter Kunst. Wenn diese nun vollends noch mit zu grosser Kopierlust sich verbindet, so muss die Einseitigkeit um so auffallender werden, je grösser die Zahl der Kopieen wird, nicht selten sogar zum Nachtheil der Originale, die nur von Kennern, sind jene echt, gebührend geschätzt, von der Menge hingegen, die sie oft schon sogar gesehen und gehört zu haben glaubt, immer gleichgiltiger behandelt werden. So hat denn die zu augen- und ohrenfällige Nachahmung, die stets nur eine untergeordnete, nicht kunstfreie ist, oder die mindestens noch einen Mann bezeichnet, der sich durch gefälliges Anschmiegen an ein Modegewordenes noch beliebt zu machen sich beeifert, so wenig für sich, dass selbst die Klugheit, als eine verbrauchte, nichts Sonderliches mehr zu wirken vermag, es wäre denn etwas, was man am Wenigsten damit beabsichtigt, was aber doch endlich nothwendige Folge sein muss. Das Publikum, der zu vielen Nachahmungen müde, lässt sie gleichgiltig an sich vorübergehen und behält kaum die Namen, geschweige denn die Werke. Und so sind Manche unserer jungen Komponisten selbst schuld, wenn sie zu lange auf der Stufe der ersten Einführung in's Publikum stehen bleiben oder auch wohl gar nicht darüber hinauskommen. Ist es übrigens zu jeder Zeit und in jeder Rücksicht das Beste, wie das Ehrlichste, gleich anfangs nur eben das zu geben, was Natur und Wesenheit eines Jeden, sowohl ohne absichtliche Nachahmungs- als Originalsucht, in den glücklichsten Stunden, frei aus selbsteigener Dichtungskraft zu geben vermag, so ist dies jetzt, in den Tagen der Ueberhäufung, noch weit rathsamer als je. Möge man sich das Gesagte überlegen. — Endlich haben wir auch einige höhere Opuszahlen nur aus dem Grunde mit aufgenommen, weil d. Bl. von den Komponisten derselben, im Ganzen, oder nur als Pianofortekomponisten, zum ersten Male zu sprechen Gelegenheit haben.

Karakterstücke von *F. W. Markull*. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 16 Ggr.

Dieser junge Mann gehört zuverlässig zu den im neueren Pianofortespiel gut Geübten. Die Melodieen, die seinen 4 Sätzen zum Grunde liegen, sind ansprechend, klar und meist sehr gefällig; die Harmonisirung geordnet und nur zuweilen schroff, nach der Vorliebe der Zeit; die Umspielung derselben in jetzt geltender Art und so bravourmässig, dass die Stücke die Aufmerksamkeit geübter Pianisten verdienen. Ueber den Karakter der einzelnen zu sprechen, verbietet uns schon des Komponisten Motto, was er über dem Titel hat abdrucken lassen: „Und was umsonst die Worte möchten sagen, Das dürfen Töne auszusprechen wagen.“ So muss man die Töne in Tönen sprechen lassen und selbst vernehmen, was sie etwa deuten. Des eigenen Versuches sind sie werth.

Karakterstücke von *Hermann v. Löwenskiold*. Op. 12. Cah. 1 und 2. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis ½ und ½ Thlr.

No. 1. An die Entfernte, recht schön und zart gefühlvoll; 2) Venezianisches Gondellied will seine Liebhaber, nur klingt es nicht venezianisch, am Wenigsten in den harmonischen Führungen, die Andern gerade um so anziehender vorkommen mögen, namentlich denen, die an Scharfes gewöhnt sind, deren es nicht Wenige gibt; 3) Der Wunsch, ein recht hübsches und lebhaftes Musikstück, aber ein Wunsch? Es ist einer von den neueren Titeln, die mit 10 andern vertauscht werden könnten; es kommt nichts darauf an und auf die musikalische Orthographie auch nichts; 4 und 5 sind länger durchgeführte Nummern, die das zweite Heft füllen. „Die Elfenschwärme“, Prestissimo, con la più grande leggerezza e

grazia, $^6/_8$, ein Sommernachtsnachzug, der in seiner leise flüsternden Flüchtigkeit sich Freunde erwerben wird; das letzte Stück heisst „Aufregung", ein All. con fuoco assai e molto agitato, quasi Presto, gehört zu den besten Nummern. Alle verlangen gute Spieler.

Quatre Mazurkas par *Michael Bergson*. Oeuv. 1. Berlin, chez Schlesinger. Preis $^2/_3$ Thlr.

Sie sind Chopin gewidmet, der sich freuen wird, wenn er sieht, mit welcher Aufmerksamkeit Andere seine Weise zu der ihrigen zu machen bemüht sind. Freilich ist es unvermeidlich, dass nicht zuweilen eine fremdartige Gezwungenheit sich in die Kuriosität einschleichen sollte, die jedoch mit solchem Eifer nach ihrem Vorbilde sich drängt, dass der Mann Chopins Verehrern sehr achtbar und liebenswürdig erscheinen dürfte. Wir für unsern Theil sind den geflissentlichen Nachahmungen nicht besonders gewogen. Wäre hingegen das, was der Verfasser gibt, seine Natur, so sind ihr, selbst in der Aehnlichkeit mit ihrem Vorgänger, doch die Ecken noch nicht abgeschnitten, was sich jedoch bald in's Werk setzen lässt. Man muss zusehen.

II Morceaux de Salon par *Alois Tausig*. Oeuv. 1. Breslau, chez C. Cranz. Preis 12 Ggr.

Ein Paar leicht aufzufassende, angenehm zu hörende Salonsätze für geschickte Spieler; im Melodischen italienisirend, namentlich zuweilen, besonders in No. 2, an Rossini — und in der Umspielungsfigurazion an Henselt erinnernd. Alles recht gefällig.

Sechs Tonstücke in Liedform von *Osmar Wiegand*. Op. 3. Heft 1. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 12 Ggr.

Diese meist kurzen, aber nicht zu kurzen Tonsätze sind für mässig geübte Spieler und mögen für vorwärts gekommene Schüler vortheilhaft zu verwenden sein, namentlich um ihre Aufmerksamkeit auf die Noten zu richten, die der fleissigen Arbeit wegen nicht so leicht errathen werden können. Es gehören aber Hände dazu, die eine Dezime zu spannen vermögen. Mit Vergnügen bemerken wir an diesen Gaben nicht nur den redlichen Willen, etwas Kunstgediegenes zu liefern, sondern auch bereits recht gute Gewandtheit, dazu ein völliges Lossagen von leerer Gefall- und Nachahmungssucht. Der Verfasser gibt das Seine, ohne sich von der Mode des Tages irren zu lassen. Das ist zu schätzen und auf diesem Wege ist bei redlichem Fortgehen und sorgfältiger Beobachtung des Aesthetischen etwas Tüchtiges zu gewinnen.

Introduction et Allegro par *F. A. Kempt*. Leipzig, chez C. A. Klemm. Preis 10 Ngr.

Verlangen wir vom ersten Werke eines Künstlers kein vollendetes Meisterstück, so wäre es thöricht, es von einem Liebhaber der Komposizion zu fordern, der sich öffentlich das erste Mal versucht. Meist fehlt die sichere Hand; so auch hier. Allein der Mann zeigt eine gute innere Begabung, die sich im Aeusserlichen schon abrunden wird. Gedanken sind da, und sein Spiel kann nicht ohne Fertigkeit sein, zu leicht ist das Stück eben nicht. Besonders sahen wir Gesangkomposizionen von ihm, die ihm alle Ehre machen. Möge die Kunst ihm noch viele Freude bringen.

Drei Romanzen für das Pianoforte komponirt von *A. E. Marschner*. Op. 16. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Bisher war uns der Komponist nur als Tonsetzer für Gesang bekannt, den er auch in diesen Werkchen vorwalten lässt. Er gibt hier umspielte Melodieen, deren erste leicht gehalten wurde im Adagio, $^3/_4$, A moll. Die zweite All., $^6/_8$, G moll und Dur, übt in gebrochenen Akkorden, wechselnd mit kleinen Läufern, die Fingerfertigkeit erst der rechten dann der linken Hand; die dritte in gemischter Weise. Alles für mässige Spieler, die eine Dezime zu greifen im Stande sind, gut und erspriesslich.

Lied des Czaar: „Sonst spielt ich mit Scepter" für das Pianoforte übertragen von *A. Haupt*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 5 Ngr.

Das Lied ist beliebt, die Uebertragung gut und leicht. Man kann es nicht allein zum Vergnügen, sondern auch zur Einübung des Pianofortespiels auf drei zusammengeklammerten Notensystemen, falls es Einem und dem Andern Mühe machen sollte, nützlich verwenden.

Poésies musicales pour le Piano. No. 1. *La Cloche du Soir*. No. 2. *L'Adieu*. No. 3. *Le Retour*. Par *Rob. Müller*. Op. 5. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Preis der ersten Nummer: 15 Ngr.; 2: 12½ Ngr.; 3: 10 Ngr.

No. 1 ist recht angenehm, mit mancherlei Fiorituren geschmückt, und verlangt etwas fertige Spieler, die sich nicht mehr durch Ausweichungen u. s. w. beunruhigen lassen. Etwas kürzer gehalten, wäre es besser; den Abend muss man sich dazu denken. Der Abschied ist recht sanft und ergeben, nur in der Mitte durch starke Modulazionen erregter, endlich wieder in die Grundmelodie zurückkehrend, die nach neuer Art so umspielt wird, dass sie 3 Liniensysteme braucht. Auch die Wiederkehr ist sehr melodisch und durch Figurazion bewegt. Die 3 Hefte können auf viele Liebhaber rechnen.

Drei Lieder ohne Worte — von *Jul. Schäffer*. Op. 4. Berlin, bei Challier. Preis 15 Sgr.

Mit Vergnügen machen wir hier auf ein junges beachtenswerthes Talent aufmerksam, das sich in Erfindung und technischer Haltung bereits sehr geschickt erweist. Ist auch die erste Ueberschrift: „Meeresstille" nicht die glücklichste, so ist doch das Tonstück an sich recht gelungen; das zweite: Allegretto, $^6/_8$, D moll, „Träum ich? Nein ich wache!" ist schön und eigen; das dritte, Adagio, $^{12}/_8$, C moll, „Schwermuth" ist es nicht minder.

Dabei zeichnet sich Alles durch guten Fluss aus und steht ohne absichtliche Nachahmung, was jetzt besonders nicht wenig werth ist.

---

1) *Grande Etude* — par *Charles Evers*. Hamburg, chez Jean Aug. Böhme. Preis 16 Ggr.
2) *Oktaven-Etüde*. Von demselben. 8. Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis 12 Ggr.
3) *Scherzo*. Von demselben. 9. Werk. Ebendaselbst. Preis 12 Ggr.

Herr Karl Evers ist ein tüchtiger Pianofortespieler, als welcher er der Welt sich bereits gezeigt hat und anerkannt worden ist. Ebenso kennen wir ihn als einen besonnenen und denkenden Künstler, der sich seines Zieles bewusst ist und Geschicklichkeit genug besitzt, es zu erreichen. Er weiss recht wohl, dass es eine Art gediegene Musik gibt, die keine jetzige Salonmusik ist, und eine dritte Art, die Beides mit Vorherrschen des Einen oder des Anderen mannigfach vereinigt. Hier ist meist für Bravour und Salon gesorgt. Beide Etüden verlangen Ausdauer und sind zur Uebung wie zu glänzendem Konzertvortrage gleich gut. Am Schönsten und Eigenthümlichsten ist uns das Scherzo, welches jedoch die Salonannehmlichkeiten auch nicht hintenanzusetzen willens ist. Es erreicht seine Absicht gewiss und noch mehr als diese allein. So mögen denn diese Nummern der Beachtung der Bravourspieler sich erfreuen.

---

1) *Zwölf Studien für das Pianoforte* — von *Eduard Franck*. Heft 1 und 2. Preis jedes Heftes: 16 Ggr.
2) *Capriccio* von demselben. Op. 2. Preis 18 Ggr.
3) *Drei Karakterstücke* von demselben. Op. 3. Preis 16 Ggr. Sämmtlich bei Friedr. Kistner in Leipzig.

Das ist einmal ein Anfang, dem einige geheim gehaltene als fördernde Geschwister vorangegangen sein müssen, die auf ihren Schultern jene Erstlinge in die Oeffentlichkeit tragen. Möchte es immer so sein! Ein Wunsch, der schon im Aussprechen zurückgenommen wird, weil seine Erfüllung um vieler Ursachen willen unter die Unmöglichkeiten gehört. Hier zeigt sich tüchtig ausgebildete Technik, die ohne verständigen Fleiss nicht errungen wird, im Bunde mit ausgezeichneten Naturgaben, die dem Musiker ganz besonders wünschenswerth sind. Es ist vielgestaltiges Leben, innere Rührigkeit und jener frische Gemüthsquell vorhanden, aus dem die Erfindung ihre Schaale füllt. Es ist mehr und ungleich Gediegeneres vorhanden, als in Vielen, bei deren Auftreten ein zehnfach widerhallender Ruf erscholl, der jetzt schon nur noch hin und wieder eine Stimme bewegt, die ihre alte Geschicklichkeit versuchen will, ob sie noch betäuben könne. Wir sind gewiss, dass Jeder, der diese Erstlingsgaben des uns persönlich ganz unbekannten jungen Mannes mit verstehenden Augen auch nur sieht, mit uns sagen wird: Hier ist Musik; ein reicher Boden, aus dem noch manches Schöne spriessen wird. Wer sie aber hört und wer sie zu spielen vermag, der wird sich ihrer freuen und sie behalten. Mir haben sie beim Anhören derselben in meinem Hause nicht geringe Freude gebracht. Es that nichts, dass namentlich in manchen der 12 Studien gewisse Erinnerungen an Kompozitionen des Herrn Kapellmeister Mendelssohn, dem sie auch gewidmet sind, sich hervorheben; denn das Selbständige des jungen Künstlers hat sich dabei nicht gefangen gegeben. Es thut nichts, dass das Capriccio sein rechtes fest gezeichnetes Maass noch etwas zu weit ausdehnt: die Beschränkung gibt die Zeit sehr bald. Genug, es ist Geist und Kunstverstand im erwünschten Bunde; er sei gegrüsst unter den Künstlern!

Zugleich nehmen wir hier Gelegenheit, die versprochenen Andeutungen zu dem trefflichen Aufsatze zu geben:

Exercice und Etude.

Wie beide zu unterscheiden sind, ist treffend gezeigt worden; theils hat dagegen öfter die Bescheidenheit ihre Etüden Uebungen genannt, theils hat sich bisweilen die Sache umgekehrt. Beides ist nicht zu vermeiden. Dass aber für Etuden das ganz gleichbedeutende Wort *Studien* auch von den Musikern gebraucht worden ist, beweisen mehrere Beispiele ausser dem obigen. In der That ist der Ausdruck ein allgemeiner für jede Wissenschaft und Kunst. Man muss also überall sehen, worauf er sich bezieht. — Dies Alles würde uns aber nicht zu einem Zusatze bewegen; es ist *Exercice*, wovon der geehrte Verfasser behauptet, man solle uns mit dergleichen Fingerübungen, im Druck veröffentlicht, verschonen. Der Verfasser hat von seinem glücklichen Standpunkte aus vollkommen Recht. Kennete er aber die Mehrzahl der Musiklehrer, namentlich in der Provinz; wüsste er aus Erfahrung, wie wenig Viele derselben geeignet sind, auch nur zweckmässige Fingerübungen selbst zusammenzusetzen, so würde er solche gedruckte Uebungen zuverlässig nicht so völlig überflüssig finden. Sie sind theils als Nothmittel sehr nützlich, theils ersparen sie auch besseren Lehrern die Zeit des Aufschreibens, und die geschickten wählen aus dem Vorrathe, was gerade für den jedesmal eintretenden Fall den Schülern zuträglich ist. Ganz zu entbehren sind sie nach unsern Erfahrungen nicht.

Nachrichten.

Leipzig (Beschluss). Von diesen drei Stücken (Capriccio von Mendelssohn, Praeludium mit Fuge von Seb. Bach, Allegretto von Bennett) hat Frau Dr. *Schumann* jedenfalls das Präludium mit Fuge am Besten gespielt; nicht nur war die Ausführung an sich vollendet durch und durch, klar und verständlich in den kombinirtesten und schwierigsten Stellen, sondern es waren auch Auffassung und Vortrag Beweise tüchtigen Kunstsinnes und geläuterten Geschmacks. Weniger hat uns der Vortrag des Capriccio von Mendelssohn und des Allegretto von Bennett zufrieden gestellt; obwohl auch

hierin grosse Meisterschaft nicht zu verkennen war, herrschte doch eine gewisse Unruhe und Flüchtigkeit vor, die wir sonst nie an den Leistungen der geehrten Künstlerin bemerkten, und die fast als ein Hinneigen zu der neuesten manierirten Virtuosenrichtung erscheinen würden, wenn wir es nicht geradehin für unmöglich hielten, dass eine so durchgebildete Künstlerin, wie Frau Dr. Schumann, auf solche Abwege gerathen könnte. Freilich wohl hat sie diesmal in ihrem Konzerte nur eine einzige grössere Komposizion mit Orchester (das Capriccio von Mendelssohn) vorgetragen, während wir doch von ihr um ihrer selbst und der Kunst willen erwarten durften, dass sie jede Gelegenheit benutzen werde, von unseren besten und grössten Meisterwerken möglichst viele dem Publikum vorzuführen und so dem verflachenden Treiben der neuesten Klaviervirtuosität mit entgegenzuarbeiten, die oft ganze Konzertabende mit ihren Etuden, Variazionen und sogenannten Fantasieen für Pianoforte solo über beliebte Opernmotive ausfüllt. Indessen nehmen wir gern an, dass diese Auswahl andere Rücksichten als gleiche Kunst- und Geschmacksrichtung bestimmt haben mögen, wiederholen aber, dass wir immer und überall von den Besten das Beste verlangen. Die Etude (in C moll) von Chopin und die Fantasie über Themen aus Lucia di Lammermoor von Fr. Liszt spielte Frau Dr. Schumann mit so ausgezeichneter Virtuosität, als beide Stücke zu ihrer vollen Wirkung verlangen.

Das Duo, welches die geehrte Künstlerin mit Herrn *Fr. Liszt* vortrug, war, wie schon gesagt, das von Letzterem für zwei Pianoforte arrangirte bekannte Hexameron (Variazionen mehrerer Virtuosen über ein Thema aus Norma). Es ist ursprünglich für Pianoforte solo geschrieben, Herr Liszt spielte es im vergangenen Jahre bei uns mit von ihm hinzugefügter Orchesterbegleitung, und wir begreifen in der That nicht, wie er sich die Mühe nehmen konnte, dem künstlerisch so wenig werthvollen Stücke nochmals eine andere Form zu geben. Man hat wahrhaftig an der einen ersten schon genug, zumal da sie völlig und mehr als jede andere erreicht, was sie erreichen soll, imponirende und schlagende Spieleffekte. Diese fehlten nun zwar auch diesem neuen Arrangement nicht; das gegenseitige Wettspiel der Ausführenden aber, auf welches es hierbei allein abgesehen ist, bringt immer, und brachte auch hier, ein Uebertreiben und Ueberbieten der Kräfte hervor, das nur der Menge gefallen und imponiren, auf den gebildeten Hörer jedoch nie günstig wirken kann. Erstaunen wird und muss dabei wohl Jeder, wie weit man es in der mechanischen Fertigkeit bringen kann. Dergleichen Leistungen liegen aber ausser dem Bereiche der Kunstkritik.

Herr *Liszt* führte sich diesmal bei uns mit einer Gesangkomposizion, dem für Männerchor komponirten Rheinweinlied von Herwegh ein, dessen Vortrag von einem Verein mehrerer Studirenden sehr gut ausgeführt und so beifällig aufgenommen wurde, dass er wiederholt werden musste. Die Komposizion ist zwar nicht sehr eigenthümlich, aber frisch, einfach und so natürlich, dass sie, im guten Sinne, populär genannt werden könnte. Nur einige Kleinigkeiten, deren wir uns eben noch erinnern, wie z. B. die Verkürzung des Rhythmus in der vierten Periode und eine Coda am Ende des Liedes, haben uns nicht gefallen, weil erstere den ruhigen melodischen Fluss des Liedes stört und dem Textgefühl zuwiderläuft, die Coda aber geradezu überflüssig, und daher, auch abgesehen, dass man sie nicht eben geschickt gemacht nennen kann, der Wirkung nachtheilig ist. Wir sind überzeugt, das übrigens recht hübsche Lied würde musikalisch sehr gewinnen, wenn diese Mängel wegfielen.

Herr Dr. *Robert Schumann* hat uns in diesem Konzert wieder mit einigen seiner neuen grösseren Orchesterkomposizionen bekannt gemacht. Als wir Anfangs dieses Jahres seine erste Sinfonie hörten, über welche von uns in diesen Blättern (unterm 8. April d. J. Bl. 15 und 16 d. J.) ausführlich berichtet worden ist, rühmten wir an derselben vor Allem, und mit vollem Recht, die natürliche, gesunde Richtung des Geschmacks, so wie die für ein erstes Orchesterwerk überraschende technische Sicherheit und Gewandtheit. Wenn wir auch die Erfindung noch nicht eben sehr reich und entschieden originell ausgeprägt nennen konnten, so war doch Grund genug vorhanden, um auf das bereits Geleistete nicht unbedeutende Hoffnungen zu bauen. Herr Schumann hat nun seit dieser Zeit zwei umfangreiche Orchesterwerke wieder geschrieben, und dadurch bewiesen, dass es ihm weder an innerem Drange zur Komposizion, noch an Fleiss und Gewandtheit, demselben zu genügen, fehlt. Wie dies unstreitig ein Beweis wirklichen Talents ist, so liegt aber auch zugleich die Gefahr sehr nahe, flüchtig in der Arbeit und einseitig in der Geschmacksrichtung zu werden, denn der Eifer zum Schaffen macht nur zu leicht unzugänglich für bildende Einflüsse von Aussen und mindert die Strenge der eigenen Kritik, die doch allein auch den Begabtesten in seinen Leistungen wahrhaft zu fördern vermag. Dieser Gefahr scheint Herr Schumann in diesen neuen Orchesterwerken nicht ganz entgangen zu sein. Sie sind nicht ohne gute Intenzion, man sieht überall, dass der Komponist Bedeutendes will, dass auch die Kraft nicht fehlen würde, es auszuführen, aber das wirklich Gute scheint mehr ein glücklicher Wurf als ein vollbewusst Gelungenes zu sein; es fehlt im Ganzen eine sichere Haltung, eine ruhige, klare Verarbeitung der Gedanken; Alles ist so gedrängt und gehäuft und scheint mehr ergibiger Entwurf als vollendete Ausführung, mit einem Worte, etwas noch nicht Fertiges zu sein. Dies der Totaleindruck. Einzelnes wohl stellt sich entschieden gelungener heraus. So ist in dem ersten Orchesterstücke, das aus drei Sätzen, Ouverture, Scherzo und Finale besteht, die Ouverture ohne allen Zweifel sehr schön, ausserordentlich fliessend geschrieben, fein und geschmackvoll instrumentirt; auch das Scherzo ist interessant, frisch in den Motiven, aber doch schon weniger klar durchgearbeitet; das Finale aber voll Unruhe, vom Anfang bis zum Ende sehr gedeckt und ohne wohlthuende Schattirung instrumentirt, entbehrt noch überdies hervortretender, sich leicht einprägender Motive und kann daher in seiner jetzigen Gestalt kaum vortheilhaft wirken. Fast dieselben Verhältnisse sind auch bei der zweiten Sinfonie vorhanden, deren Sätze (was

Mendelssohn schon in seiner Sinfonie-Kantate sehr glücklich eingeführt hat) unmittelbar zusammenhängen, so zu sagen einer in den andern übergehen. In allen Sätzen finden sich gute Gedanken, die Anlage ist überall glücklich erfunden und mit Geschmack gezeichnet, ja es kommen fertige und gelungene Einzelheiten vor, die wirklich vortrefflich sind, aber auch hier verlangt man eben dieser trefflichen Einzelheiten wegen noch höhere Vollendung in Gehalt und Form, zu der alle Sätze reiche Keime in sich tragen. Es fehlt diesen neuen Orchesterwerken Herrn Schumanns nicht an Stoff und Gehalt, sondern an glücklicher Verarbeitung desselben, nicht an Talent, sondern an Sorgfalt, an der letzten Hand, die noch einmal Alles genau sichtet, hier davon und dort dazu thut. Wir können nicht läugnen, dass wir diesen Komposizionen Herrn Schumanns, in Folge seiner ersten Sinfonie, mit bedeutender Erwartung und Vorliebe entgegengekommen sind, und wenn wir auch unsere Erwartung nicht ganz befriedigt finden, so ist doch unsere Vorliebe für seine Leistungen dieselbe geblieben, denn immer noch halten wir die Ueberzeugung fest, dass sein Talent ihn ungewöhnlich befähigt, sein Sinn und Streben wahrhaft künstlerisch und würdig sind. Deshalb auch nur haben wir unsere Ansicht hier so offen ausgesprochen.

Noch wirkten in diesem Konzert die Herren *Schmidt* und *Pögner* mit; Ersterer trug die Arie des Ottavio aus Don Juan „Dalla sua pace" sehr schön vor, und Letzterer sang eine Ballade „Die beiden Grenadiere" von H. Heine, komponirt von Rob. Schumann, trefflich und mit vieler Wirkung. Die Komposizion ist eine der glücklichsten, die wir von diesem Gedicht kennen, karakteristisch und gegen das Ende hin sehr ergreifend.

Ueber das neunte Abonnement- und Gewandhauskonzert können wir diesmal kurz sein. Es kamen darin zur Aufführung: Symphonie pathétique von Herrmann, Musikdirektor in Lübeck (unter Leitung des Komponisten). — Szene und Arie von Beethoven „Ah perfido", gesungen von Fräul. *L. Grünberg*. — Concertante für Violine und Violoncell, komponirt und vorgetragen von den Herren *Adolph* und *Julius Stahlknecht*, königl. preussischen Kammermusikern aus Berlin. — Duett aus Don Juan von Mozart, gesungen von Fräul. *Grünberg* und Herrn *Tuyn*. — Ouverture zum Freischütz von K. M. v. Weber. — Arie aus „Il matrimonio segreto" von Cimarosa, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Die Walpurgisnacht. Fantastisches Tongemälde für Violine und Violoncell, komponirt und vorgetragen von den Herren *A.* und *J. Stahlknecht*.

Die sehr schwierige Sinfonie wurde trefflich ausgeführt, erhielt aber keinen Beifall. Sie ist jedenfalls ein Beweis tüchtiger harmonischer Kenntniss und Wissenschaft, lässt aber Erfindung, Geschmack und Urtheil so sehr vermissen, dass man sie fast talentlos nennen könnte. Wir erinnern nur an Einiges, wie z. B. an den Mittelsatz für Blasinstrumente im Adagio und den langen Schluss des letzten Finalsatzes, von welchem wir geradehin unbegreiflich finden, wie ein guter, gebildeter Musiker solche Dinge für schön oder wirksam halten kann. Vielleicht, wenn der Komponist sich einmal vornimmt, weniger prätenziös, einfacher und natürlicher zu schreiben, dringt das eigentliche musikalische Element durch, das in dieser Sinfonie völlig erdrückt zu sein scheint.

Die Szene und Arie von Beethoven sang Fräul. Grünberg im Ganzen zwar gut; ihre Kräfte reichen aber zur würdigen Darstellung so grossartiger Meisterwerke bei Weitem noch nicht aus.

Das Duett aus Don Juan wurde recht gut vorgetragen und erhielt allgemeinen Beifall.

Die Leistungen der Herren Stahlknecht gehören, sowohl was Komposizion als was Ausführung betrifft, durchaus nicht in einen Konzertsaal. Beide Stücke sind ohne alle Begleitung. Das Concertante besteht aus gewöhnlichen Variazionen über das fast noch gewöhnlichere Thema aus Norma, welches auch das obenerwähnte Hexameron behandelt, und die Walpurgisnacht ist eine geschmacklose Spielerei, die ausser jeder Kunstsphäre liegt. Solche Dinge können und werden einem gebildeten Publikum nie gefallen, und es ist in der That unbegreiflich, dass dergleichen hier vorgeführt werden konnte.

Vortrefflich sang Herr Tuyn die reizende Arie von Cimarosa; es thut wahrhaft wohl, bei der Masse leerer Opernstücke der neuesten Zeit, wieder einmal ein so geschmackvolles, schönes Gesangstück eines älteren Meisters zu hören.

Die Krone aller Leistungen war in diesem Konzerte die Ouverture zum Freischütz, die unter Herrn Konzertmeister Davids Leitung so vollendet schön ausgeführt wurde, dass sie auf allgemeines Verlangen sofort wiederholt werden musste.

Herr Liszt hat mit grossem Beifall am 13. Dezbr. im Saale des Gewandhauses ein eigenes, sehr besuchtes Konzert gegeben, auch am 16. Dezbr. in unserem Abonnement-Konzert gespielt, worüber wir später berichten werden.

†

Feuilleton.

Am 13. November wurde das (von dem Oberbaurath Langhans erbaute) *neue Theater in Breslau* durch Goethe's Egmont mit *Beethovens* Musik eröffnet; voran ging eine Festouverture von dem dortigen Musikdirektor *Seidelmann* und ein Prolog von dem Theaterdirektor Baron von Vaerst. Das Gebäude ist in allen seinen Theilen sehr schön und auch in akustischer Hinsicht vortrefflich; der Plafond enthält am Proscenium in Medaillons die Bilder von Schiller, Goethe, Lessing, *Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart*. — Die erste, am 14. November gegebene, Oper war *Gluck's* Iphigenie auf Tauris, bei deren Aufführung sich die akustischen Vorzüge des Theaters noch mehr herausstellten.

Am 15. November hat *Liszt* in Detmold ein Konzert mit demselben Erfolge gegeben, den er überall hervorgerufen hat. Er versprach bei dieser Gelegenheit, auch zum Besten des Hermannsdenkmals baldigst ein Konzert geben zu wollen. — Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat Liszt den Hausorden vom weissen Falken verliehen.

Der bekannte Bassist *Dettmer*, bisher in Frankfurt am Main, ist am königlichen Hoftheater zu Dresden angestellt worden. — Auf letzterer Bühne hat Reissigers neueste Oper *Adele de Foix*

(Buch von Robert Blum) grossen Beifall gefunden; die Darstellung war trefflich, namentlich Seiten der Damen Schröder-Devrient und Wüst, sowie der Herren Tichatschek und Wächter.

Auch in *Holstein* verbreitet sich die Lust am Gesange und die Uebung desselben immer mehr. So hat sich unlängst in *Kiel* eine *Liedertafel* gebildet, welche bereits hundert Mitglieder aus allen Ständen zählt. Die Universität hat der Gesellschaft zu ihren Singübungen den grössten Hörsaal eingeräumt, und der Rektor selbst führt darin den Vorsitz.

Am 18. November trat *Rubini* zum ersten Male in Madrid auf, und zwar in Donizetti's Oper: Lucia di Lammermoor. Der Erfolg war kolossal, wenigstens nach den ganz überschwänglichen Berichten der spanischen Journale. Rubini hat seitdem mit gleichem Beifalle dieselbe Rolle noch mehrmals gegeben.

Dr. August *Schmidt* in Wien, Redaktör der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung, hat von dem Kaiser von Oestreich als Beweis des Wohlgefallens an den drei ersten Jahrgängen des von Schmidt herausgegebenen Taschenbuches „Orpheus" die goldene Medaille *„de literis merito"* erhalten.

Ankündigungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Dezember. № 52. 1841.

Für das Pianoforte mit mehreren Streichinstrumenten.

Angezeigt von G. W. Fink.

In allen den Tondichtungen, die wir Sonate, Trio, Quartett, Quintett, bis zu denen, die wir Sinfonieen nennen, hat sich eine bestimmte Form festgestellt, die im Allgemeinen nur wenig Verschiedenheit zulässt, weil sie aus der Natur des menschlichen Wesens hervorgegangen und noch dazu von langer Gewohnheit geheiligt worden ist. Alle diese jetzigen Tondichtungen bestehen aus drei, meist aus vier in verschiedenen Bewegungen abstechend sich hervorhebenden Tonstücken, welche, in sich geregelt, eine gewisse Einheit sichern, die freilich auch bei geringer Begabung zur Einerleiheit herabsinken kann. Rundet nun auch schon diese Form in der äussern Gestaltung ein äusserlich schön gegliedertes Ganze ab, so muss doch nothwendig noch jene Beseelung in die Form treten, welche erst das Leben, den Reiz, das Anziehende gibt. Es ist dies ein eigenthümlicher Inhalt, der aus den Tonformen redet, fühlbar stets, weil er aus dem Gefühl hervorgegangen sein muss, nicht immer leicht und im Ganzen sicher bestimmbar, der ungemeinen Verschiedenheiten wegen, die dem Gefühl durchaus eigen sein müssen, da es Alles in sich aufzunehmen vermag, was im Himmel und auf Erden und unter der Erden ist; Gesundes und Krankes, Wahres und Unwahres u. s. w. Und doch steht und lebt selbst im Unwahren und Krankhaften, sobald es nur keine Lüge des Machwerks und der Heuchelei, sondern etwas individuell Gewordenes oder zum Abzeichen eines wesenhaft Irrthümlichen Gehöriges ist, jenes an und für sich Seiende, was Alle, die auf derselben Stufe der Lebensleiter und auf der nächsten nach oben und unten stehen, in theilnehmende Bewegung setzt. — Dass zu tief Stehende damit nicht sympathisiren, weil sie es nicht vermögen, ist eben so klar, als dass höher Gestellte doch mindestens etwas Standpunktgerechtes darin anerkennen und folglich auch demselben eine progressive Entwickelungswahrheit zugeben. — Den ganzen Inhalt eines solchen Tonbildes nennen wir eine Gemüthsnovelle, die selten mehr als etwas relativ Objektives, folglich meist nur etwas individuell Gefühlwahres darzulegen vermag. Es ist demnach das menschlich Unbeständige, was selbst dem Entzücken die Vergänglichkeit zugesellt, weil die Nothwendigkeit des Erblassens aus dem Gesetz der Erhebung und Vervollkommnung unserer Natur von selbst folgt; es ist die Gewissheit, dass nicht im Besitzen, sondern im Erringen bei allem Besitz, nicht im Sein des Augenblicks, sondern im erbebenden Werden mitten im Ergreifen des Seins unsere Glückseligkeit besteht; es ist das, was den Menschen selbst in seinen Fehlern, ja oft vorzüglich in denselben, sobald sie gutmüthiger oder standpunktangemessener Art sind, erst recht liebenswürdig macht. — Und dieses persönlich Liebenswürdige ist es, was wir mit Vergnügen und Antheil in allen Komposizionen der hier zu besprechenden Abtheilung anerkennen. Zunächst stehe das

Preistrio

für Pianoforte, Violine und Violoncelle von *J. C. Louis Wolf.* Mannheim, bei Karl Ferdinand Heckel. Preis 2 Thlr.

Gleich der erste Satz, All. agitato, 6/8, D moll, zeigt sich des Preises würdig. Schliesst er sich schon darin, dass er unvermittelt in's Agitato fällt, der neuen Heftigkeitsrichtung an, so werden wir doch mit Grund es der Jugend nicht verargen können, um so weniger, da der Satz keinesweges in's Wüste übergreift, im Gegentheil sich durch gute Arbeit auszeichnet. Das Scherzo, All. con fuoco, D moll, 3/4, beweist die neue Richtung noch stärker, aber in guter Art; weniger gelungen ist das Trio, D dur, wie denn das Freundliche gewöhnlich der sturmliebenden Jugend am Mindesten zu glücken scheint, eine Erscheinung, die sie auf sich und ihr Inneres wohl aufmerksam machen sollte. Das Andante con moto, 6/8, A dur, vergewissert uns, dass der junge Komponist in jener Richtung sich nicht verloren hat; es ist recht schön und hat so viel selbständige Erfindung, was immer das Beste ist, dass wir dem Verfasser dazu Glück wünschen. Und dennoch ist der letzte Satz, Molto vivace, 2/4, D moll, noch schöner, der würdigste unter allen. Mag er auch zuweilen etwas an Onslow erinnern, so wird ihm doch Niemand geordnete Selbständigkeit und tüchtige Arbeit absprechen. Ist nun auch vielleicht das rechte Maass der Länge noch nicht gefunden, und sollten auch wohl in einem Trio die beiden Streichinstrumente weniger in Oktavengängen mit einander laufen, so sind dies doch nur kleine Bemerkungen zum Besten seiner Zukunft, die auch nicht ihn allein treffen; das Gelungene und Schöne überwiegt bei Weitem; man wird

Ursache haben, sich des Werkes zu erfreuen und dem talentvollen und gebildeten Verfasser seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Grand Quintuor pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse composé — par *Joseph Nowakowski.* Oeuv. 17. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 3 Thlr.

Eine vortreffliche Tondichtung. All. vivace, 4/4, Esdur, frisch, kräftig, würdig. Schön die Einleitung, schön Alles im Melodischen, im Ineinanderfügen des Harmonischen und der Stimmenverschmelzung bis in's Fugirte; für das Pianoforte sehr brillant. Scherzo, Presto vivace, 3/4, Cmoll und Es dur, äusserst lebhaft und kraftvoll, ohne in's Wilde zu brausen, mit lieblichem Zwischensatz, più lento, As dur. — Romance, Andante, 3/8, As dur. War das Vorige schön, so ist dieses ein seelenvolles Meisterstück. Rondo, All., 6/8, Esdur. Vortrefflich wie das Ganze. Wären auch vielleicht einige kleine Anklänge an Chopin bemerklich, so ist das doch mehr nazionell als persönlich. Das Werk kann nur wohlgefällig wirken. Einige Stimmendruckfehler sind zu bessern. Wir haben dieses Quintett, wie alle Nummern dieser Abtheilung, in unserm Hause gehört.

Grand Sextuor pour Pianoforte, deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse par *Aloys Schmitt.* Oeuv. 104. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 20 Ggr.

Wer kennt nicht diesen Meister? Als tüchtiger, in sich vollendeter Komponist und Pianofortevirtuos hat er sich der Welt längst erprobt; man kann nichts Anderes als Gediegenes von ihm erwarten, und er gibt es auch hier. Dass keine Spur von sogenannt neuer Romantik an ihm haftet, versteht sich von selbst. Es wäre aber eine Trauer, wenn die ganze musikalische Welt so kindisch einseitig geworden wäre, dass sie ihren jetzigen Augenblick jugendlicher Uebertreibung für das Einzige, ewig Bestehende halten könnte. Die Enttäuschung käme dann von selbst. Es ist nicht *eine* Art Blüthe, die den Frühling macht. Wohl dem, der ihre Mannichfaltigkeit, aus einem Grundtriebe hervorgegangen, erkennt und ihrer sich erfreut. Schöner Bau und bestimmte Abzeichnung findet sich hier überall und jene Naturtreue, die nie des Reizes ermangelt, sobald nur das Maass der Form nicht ganz vom Uebermaass verdrängt worden ist. Schon die Folge der Sätze gibt Andeutungen. Es ist kein Agitato, was beginnt, sondern ein All. moderato, 2/4, Cdur, schlicht angelegt und ausgebreitet in sich mit hellem Sinne und im vollen Ebenmaasse, dem kunstgerechte Stimmenverbindung durchaus nicht abgeht. Es ist dies eine Ordnung, die der Theilnahme aller Gebildeten gewiss bleibt. Daran reiht sich Andante con moto, 6/8, Fdur, ein meisterlicher Satz, vorzüglich durchgeführt. Eben so schön ist Menuetto moderato, Adur, im eigentlichen Menuett-Tempo, was jetzt so selten beliebt wird und doch so schöne und eigenthümliche Führung gestattet, die auch hier sich herrlich hervorhebt. Ein Rondo, Presto scherzando, 2/4, Cdur, schliesst angenehm und würdig ab. — Ist in dieser schönen Haltung eigener Kunstkraft hin und wieder irgend ein Anklang fühlbar, so kann es kein anderer, als an Mozart, Spohr oder Field sein, an welche man sich bei dieser reellen Eigenheit schon gern einmal erinnern lässt. — Dass viele unserer jetzigen Klavierspieler manches ihnen leicht Scheinende nicht zu flüchtig behandeln, sondern es gehörig ausprägen mögen, wovon sie sich nicht selten entwöhnt zu haben scheinen, wollen wir nur kurz erinnern. Das Ganze ist schön und kann bei schöner Ausführung nur erwünschten Eindruck jener Ergötzung bringen, die wir öfter geschildert haben.

Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé par *Fréd. Kalkbrenner.* Oeuv. 149. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

All. moderato, 4/4, As dur, ist sehr brillant gehalten und zeigt deutlich, dass es hier auf ein eigentlich glänzendes Konzerttrio abgesehen ist, was auch in häuslichen Zirkeln überall gern gehört werden wird. Auch der zweite Satz, Minuetto, All., As dur, Trio Des dur, ist schön, dabei zuweilen etwas scharf modulirt, um sich der Liebhaberei der Neuern näher zu stellen. Die Romanze, poco Adagio, 6/8, Cdur, hat schöne Wendungen. Noch zusagender ist das Schluss-Rondo, Allegretto, 6/8, As dur, das nach glänzender Durchführung am Ende sich in Molto All., 12/8, umsetzt und mit der Harmonie des Rossini'schen Mondscheinschlusses endet. Man sieht, dass sich der Verfasser, seiner grazios brillanten Weise treu, in einzelnen Effektschlägen dem Herrschenden oder Frappanten der Zeit gern zuweilen akkommodirt, was ihm und seiner Weise auch nichts weniger als Nachtheil bringen kann. Das Trio ist schön und für Viele. In den Stimmen sind einige falsche Noten zu verbessern.

Cinquième Quatuor brillant pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle — par *C. G. Reissiger.* Oeuv. 141. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2½ Thlr.

Ein kurz einleitendes Andante maestoso, 3/4, Esdur, ist ohne die geringste Dunkelheit in halb aphoristischer Andeutungsform so spannend, als musikalische Vorreden sein sollen und in neuer Zeit auch in der That nicht selten gefunden werden. Nur entspricht sehr oft die Folge den Erwartungen nicht, die damit aufgeregt werden. Hier wird man nicht getäuscht. Der Hauptsatz All., 4/4, Esdur ist in seiner ausführlichen Darlegung so fliessend, rund, so voll Leben und in bester Haltung eigenthümlichster Weise des hochgeschätzten Komponisten, dass er, besonders seiner würdigen Klarheit und Frische wegen, wohlgefallen muss. Der zweite Satz, Andantino con moto, 6/8, As dur, zeichnet sich durch ansprechende Anmuth aus. Auch das Scherzo, All. molto, 3/4, Cmoll, Trio As dur, wird man fliessend und gelungen finden. Der Schlusssatz, Rondo All., 2/4, Es dur, hat mit Vorbedacht eine so bunte Färbung erhalten, dass man wohl sieht, er hat vorzüglich das Wohlgefallen angenehm wechselnder Unterhaltung, wie es die Meisten

lieben, als ein einheitsvolles Karakterstück vor Augen; hat beliebten Effekt gewollt und erreicht. So ist der Satz gut, weil seinem Zwecke angemessen, der auch darum noch über jeden Tadel eines einseitig, nur nach seinem persönlichen Geschmacke Verlangenden sich erhebt, weil er durchaus nicht auf dem Wege der Verworrenheit oder der Verdüsterung, der Gefahr bringt, sondern in aller Freundlichkeit und Deutlichkeit sein Ziel zu erreichen verstand. Bei dieser Gelegenheit müssen wir uns unumwunden gegen eine Kritik erklären, die nur stets nach dem Kothurn fragt und Alles verdammt, was ihn nicht unter den Sohlen tragen will. Sie hat kein Recht dazu; es steht Jedem frei, sich dessen zu bedienen oder nicht. Und wahrscheinlich sind es gerade solche, mit andern und höheren verbundene Sätze, die dieses Verfassers Quartette und Trio's so weit verbreiten helfen. Es ist aber kein Zweifel, dass Reissiger's vorzüglich derartige Werke sehr gern und viel gespielt werden. Auch dieses Werk erfreut sich eines grossen Beifalls und wird sich eines immer verbreiteteren zu erfreuen haben.

Dazu sind die vielen Freunde dieses Mannes noch auf folgendes Werk aufmerksam zu machen:

Treizième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle par *C. G. Reissiger.* Oeuv. 150. Ebendaselbst. Preis 2 Thlr. 4 Ggr.

Es gibt seinen früheren, von uns ausführlich besprochenen Trio's in keiner Hinsicht etwas nach. Ausgezeichneter als der erste Satz gefallen uns die drei letzten Sätze. Man hat auch dieses Werk nicht unbeachtet zu lassen um seines eigenen Vergnügens willen.

Für zwei Instrumente.

1) *Trois Morceaux dramatiques pour le Piano et Violoncelle ou Clarinette sur les plus jolis motifs de l'Opéra: Le Brasseur de Preston* composés par *F. A. Kummer.* Oeuv. 50. Dresde, chez Guill. Paul. Pr. 1 Thlr. 6 Ggr.

2) *Dix Etudes mélodiques pour le Violoncelle sans emploi du pouce avec acc. d'un second Violoncelle* (ad lib.). Von demselben. Oeuv. 57. Ebd. Pr. 5/6 Thlr.

Dieser als Violoncell-Virtuos und Komponist längst gekannte Mann liefert hier für mässig fertige Violoncellisten oder Klarinettisten drei recht hübsche Tonsätze, die das Streich- und Blasinstrument bevorzugen, ohne den Klavierspieler, der noch weniger Fertigkeit zu einer gelungenen Ausführung braucht, zu vernachlässigen. Die Sätze sind demnach für Viele sowohl zur Uebung, als geselligen Unterhaltung. — Die Etüden sind mehr zur Uebung, als zur Unterhaltung, und dafür nützlich.

Introduction et Variations brillantes sur un Thême original pour Pianof. et Violoncelle concertans par *C. G. Reissiger* et *F. A. Kummer.* Oeuv. 151. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 2 Fl.

Die Einleitung, Allegro energico, 4/4, ernst und ausgeführt, lässt beide Instrumente wechselnd im nicht übertrieben Bravourmässigen, so weit es der Inhalt mit sich bringt, gelten, lässt dann das hübsche Thema vom Violoncell, nur leicht begleitet, vortragen, worauf eine Reihe abwechselnd glänzender Variazionen folgen, die in der fünften, als dem Finalsatze, die Fertigkeit beider Spieler mehr vereinen. Sie sind zu empfehlen.

Trois Nocturnes pour le Violoncelle avec accomp. de Piano composés — par *Joseph Genischta.* Oeuv. 10. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 14 Ggr.

Genischta, Hauptpfeiler der Musik in Moskau, ist ein ganz vortrefflicher Komponist; man sollte auf seine Werke mehr Aufmerksamkeit verwenden, als es von Seiten der Mehrzahl des teutschen Publikums zu geschehen scheint. Auch diese Notturnen sind herrlich, sehr melodisch für die Hauptstimme und einfach schön für das begleitende Pianoforte. Die beiden ersten sanfte, gefühlvolle Larghetti; das letzte ein gefällig und leicht hin scherzendes Allegretto.

Douze Compositions brillantes de *Louis Mayer pour le Violon avec accomp. de Piano.* Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Cah. 9 et 10 (Oeuv. 80 et 81). Preis à 1/2 Thlr.

Das erste dieser Stücke gibt auf ein Bellini'sches Thema fünf hübsche und brillante Variazionen für die Geige, welche vom Klavier leicht begleitet wird; das zweite ein Boleros, lebhaft rhythmisirt und gefällig. Unterhaltende Salonssätze.

Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de Robert le diable de Meyerbeer composé — par *Amadée Vanka.* Op. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

Ein mässiges Introdukzions-Alleg. maestoso lässt ein etwas mehr mit Fiorituren versehenes Adagio folgen, das mit einer leichten Bravourkadenz des Pianoforte in ein beliebtes Thema der Oper führt, eindringlicher gemacht durch eine Variazion für das Pianoforte und eine zweite für die Violine, welche nochmals mit einer Verzierungskadenz in ein neues Thema Andante leitet, mit einem lebhaften Schlusssatze zusammenhangend. Es ist also eine mehr als gewöhnlich geordnete Fantasie, die mässige Kräfte angenehm unterhält.

Deux Nocturnes transcrits pour Violon et Piano par *Charles Lipinski* tirés de l'Oeuv. 9 de *Frid. Chopin.* Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 1/2 Thlr.

Das Originalwerk Chopin's haben wir bereits 1833 als ein in seiner Weise schönes empfohlen. Dass nun der grossartige, im Geistvollen einzig dastehende Meister der Violine, der es uns umschreibend für zwei Instrumente einrichtete, so dass die Geige Hauptinstrument ist, etwas Gediegenes und jedem guten Violinisten Anziehendes liefert, setzt Jeder, der ihn kennt, mit Recht von selbst voraus. Auch für diese Gabe verdient er den Dank der Musikwelt.

Fantasie für Flöte und Pianoforte — von *Louis Schlösser*. Op. 24. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 16 Ggr.

Eine recht artige Unterhaltung, in welcher die Flöte vorherrscht, ohne das Pianoforte zur blossen Begleitung zu verbrauchen. Das Bravourmässige fordert nur mässige Kräfte.

Fantaisie concertante pour Piano et Violon sur un thème original par *Fréd. Dolmetsch*. Oeuv. 6. Paris, chez Ad. Catelin. Pr. 7 Francs 50 Cent.

Beide Spieler sind gleich beschäftigt in nicht schwierigen Bravouren. Das Ganze aus einem doppelten Einleitungssatze, einem Thema, vier Variazionen, einer Romanze und einem Final-All. bestehend, bildet ein leicht unterhaltendes Salonstück, in welchem einige Druckfehler zu bessern sind.

---

1) *Amusement facile pour Piano et Violoncelle (ou Violon) sur une danse hongroise* — par *J. F. Kelz*. Oeuv. 260. Berlin, chez F. S. Lischke. Pr. ½ Thlr.
2) *Variations concertantes pour Piano et Violoncelle (ou Violon) sur la dernière pensée* de *C. M. de Weber*. Von demselben. Op. 253. Ebendaselbst.

Der Verfasser ist als guter Komponist bekannt und liefert auch hier Zweckmässiges und Erfreuliches der Art, wie es die Titel versprechen.

Deux Duos de Concert pour Violon et Violoncelle par *F. A. Kummer*. Oeuv. 67. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

Das erste Duo über ein Bellini'sches, das andere über ein Schweizer-Thema, beide Instrumente gleichmässig beschäftigend in der besten Weise des Verfassers, der das konzertirende Werkchen seinen Söhnen, Otto und Ernst, gewidmet hat, welche demnach schon recht viel technische Fertigkeit erlangt haben müssen. Beide Duos sind mit Nutzen vielfach zu verwenden.

G. W. Fink.

Franz Liszt

Etudes d'Exécution transcendante d'après Paganini. Bravour-Studien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet. — In zwei Abtheilungen. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jeder Lieferung: 3 Fl. C. M.

Angezeigt von G. W. Fink.

24 Caprices pour le Violon par *N. Paganini* waren das erste Werk des viel wirkenden Virtuosen, der nun schläft. Aber seine Töne ruhen noch nicht; sie klingen herüber bis in die Tage der Gegenwart und regen an zu mancher Nachahmung einzelner Epigonen, schwächer, dumpfer jedoch, als sie erklangen zur Zeit des Erdenwallens ihres ersten Erzeugers. Diese Capricen sind bei Breitkopf und Härtel erschienen und liegen uns vor, damit wir sie vergleichen mit den Umwandlungen seines Nachbildners. — Also Paganini und Liszt, — zwei dämonische Naturen. — Was wir darunter verstehen, haben wir bei Gelegenheit der Beurtheilung einer Pianoforte-Fantasie von Moscheles: Hommage caractéristique à la memoire de Madame Malibran de Beriot, die wir unter die weiblich dämonischen Naturen zählen, auseinandergesetzt. Es steht 1837 S. 189 u. f. Jetzt hätten wir für unsere Zeit noch Manches dazuzufügen und haben nicht geringe Lust, es uns zu einer besondern Aufgabe zu machen, in einer Abhandlung über Wesen und Unterschied Dämonischer und Begeisterter zu sprechen, was die Zukunft bringen mag; für unsern Zweck reicht hin, was schon gesagt ist. — Ueber Liszt und seine Pianofortewerke habe ich mich gleichfalls bereits ausführlich ausgesprochen 1840 S. 305 u. f., worauf ich verweise, um mich nicht zu wiederholen, was ich nicht liebe. — Wenn nun aber ein junger Dämon auf den Geist einer andern dämonischen Menschennatur baut, was wird das geben? Mindestens nichts Gewöhnliches.

Sagen wir nach gebührender Durchsicht, Vergleichung und dem Hören dieser Bravour-Studien in unserm Hause: Liszt hat sich wirklich an die von Paganini gegebenen Melodieen gehalten, aber nicht wie ein bloser Nachzeichner, sondern wie ein schöpferisch begabter Maler, der die Grundlagen der Tongestalten nach seinem Sinne nicht selten verändert und klaviermässig gemacht hat, das Letzte jedoch mit voller Bravour, deren er fähig ist — so weiss der geehrte Leser auch schon, was er in diesen beiden Heften zu suchen hat.

Gleich in der ersten Etüde bethätigt Liszt den Geist eines eigenthümlichen Waltens in Zusammenstellung und Umbildung. Die Einleitung ist aus einer andern Caprice Paganini's hieher versetzt und zwar sehr passend. Dann beginnt ein Bravourspiel für die linke Hand allein bis S. 9, wo am Ende dieser Seite die rechte Hand dazu tritt und das Ganze vortrefflich vollendet. Ueber der Umschreibung von Liszt steht in etwas kleineren, aber sehr deutlichen Noten und in besonderer Klammer eine andere Nachbildung von Rob. Schumann, welcher jedoch nach unserer Ueberzeugung von Liszt, dessen Nach- und Umdichtungsvermögen überaus bedeutend ist, weit übertroffen wird. Auch der Schluss, der wie der Anfang in R.'s Version fehlt und den Liszt aus Paganini's fünfter Caprice genommen und zur sechsten gezogen hat, wirkt sehr schön. — Die zweite Bravourstudie ist Paganini's 17., abermals mit herrlichen Veränderungen und Coda. — Das Vorbild der dritten finden wir in diesen 24 Caprices Paganini's nicht; wohl aber sind Stellen darin, die offenbar Paganini gehören. Es fehlt auch nicht an Eigenheiten der Satzart des Nachdichters, wie natürlich; allein das Ganze wirkt reizend. Ueberhaupt sind uns diese ersten drei Nachbildungen die liebsten. Die vierte, welche die zweite Abtheilung eröffnet und die erste Nummer Paganini's ist, hat etwas weniger eigenthümlich Hervorstechendes, dafür aber eine zweite durch Vollgriffigkeit gehobene Version erhalten. Die fünfte, durch veränderte Wiederholungen verlängert, ist Paganini's neunte. Die Variazionen, als No. 6 Paganini's und Liszt's, begünstigen wir am Wenigsten. Endlich

versteht sich von selbst, für welche Spieler diese Hefte sind, und sie mögen sie nicht entbehren.

Reminiscences de Robert le diable. Fantaisie etc. par *Fr. Liszt.* Berlin, chez Schlesinger.

So völlig in des Virtuosen innerer und äusserer Weise, dass es wohl schwerlich irgend Jemanden gibt, der das schwierige, beinahe recht eigentlich diabolische Stück in solcher Vollendung wiederzugeben vermöchte, wie wir es von ihm selbst gehört haben. Die ausschweifendste Willkür, die mit dem Schwierigsten wie mit Kinderspiel umspringt, ist mit so viel unheimlicher Konsequenz verbunden, dass es uns bei seinem Vortrage dieses äussersten Bravourphantastischen fast ergangen wäre, wie dem Jünglinge, der halb willig sich von der Nixe in den Abgrund ziehen lässt. Wer aber nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen, wenn er auch die Noten noch so gut lernt. — Die Opuszahl ist in unserm Exemplare nicht angegeben, der Preis auch nicht.

I Puritani. Introduction et Polonaise pour le Piano par *F. Liszt.* Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese Nummer ohne Nummer, d. i. ohne Opuszahl, kann Jeder spielen, wer sonst die Finger für dergleichen gehörig eingerichtet hat. Innere Hindernisse sind hier nicht; und wird das Aeussere mit gebührendem Glanz zur Schau gestellt, so muss es auch gefallen und wird sogar seine Verehrer finden.

Adelaide de Beethoven transcrite pour le Piano par *F. Liszt.* Edition nouvelle et augmentée d'une grande cadence par Mr. *F. Liszt.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Ggr.

Man weiss, wie trefflich sich Liszt im Nachbilden gegebener Schönheit gezeigt hat; er hat hierin einen so geistreichen Geschmack bewiesen, auch in der Umschreibung dieser Adelaide für's Klavier allein, dass wir ihm oft öffentlich und in der Stille dafür gedankt haben. Aber in seiner diesmaligen Verlängerung der Beethoven'schen Adelaide durch eine grosse Kadenz hat er sich schwerlich einen guten Dienst erwiesen, so wenig als allen Andern, die das Urbild lieben. Unangenehm fühlen wir uns, und wir nicht allein, durch die neue Zuthat gestört, nicht minder durch Liszt's seltsames, wenn auch an sich nicht ungeschicktes, aber auf alle Fälle die Abrundung des schönen Ganzen völlig zerreissendes Einschiebsel kurz vor dem Ende der Urkomposizion. Es ist das Gelindeste, wenn wir sagen, er hat sich übereilt, sein eigenes Gefühl, dass er unbezweifelt für solche Gebilde in sich trägt, verleugnet u. s. w. Schon in der ersten Ausgabe war uns die kurze eingeschobene Kadenz vor dem Allegro so unnütz, dass wir sie wegliessen. Und nun gar eine von drei Seiten! — Man lasse sie weg, desgleichen den unschön wirkenden Zusatz kurz vor dem Ende; es wäre ja Schade, wenn die übrigens so treffliche Umschreibung darunter leiden sollte. Zum Glück ist Weglassen leichter als Hinzufügen, und so thut dieser uns unbegreifliche Einfall des sonst in solchen Dingen so geschmackvollen Mannes auch der neuen Ausgabe durchaus keinen andern Eintrag, als dass ein paar Seiten unnütz mit Noten geschwärzt sind.

Sammlungen für Gesang.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodieen. Herausgegeben von *Ludw. Erk.* Heft 2. Berlin, 1841. Bei Berchtold u. Hartje.

Auf diese treffliche, mit löblichster Sorgfalt fortgepflegte Sammlung teutsch eigenthümlicher Volksmelodieen haben wir unsere geehrten Leser bei jedem Erscheinen eines neues Heftes mit Vergnügen aufmerksam gemacht. Nicht nur dem Geschichtsfreunde, der sich das Volksthümliche oder volksthümlich Gewordene gar nicht entgehen lassen darf, sondern auch den Liebhabern fröhlicher und gemüthlicherenster Haus- und Geselligkeitsunterhaltung durch einen frisch in's Leben eingreifenden Gesang muss die ganze Folge dieser Liederreihe von grosser Bedeutung sein. Auch die Letzten finden in jedem Hefte immer genug, was allen Zeiten und allen innerlich nicht allzu leer gewordenen Zirkeln angemessen und erquicklich sich bewährt. Mit vorsichtiger Benutzung des Raumes, und ohne die Deutlichkeit und Schönheit des Druckes zu beeinträchtigen, wird stets Viel und für mässigen Preis geliefert. Wir erhalten diesmal wieder 51 Lieder. Ueber die neue Folge ist das Nöthige schon gesagt, so dass wir weiter nichts zu thun haben, als dass wir allen Freunden eines naturgetreuen und seelenergötzlichen Gesanges die ganze Sammlung angelegentlichst empfehlen.

Singvögelein. Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Greef.* Hft. 1. Essen, bei G. D. Bädeker. 1842. Pr. 1 Ggr.

Aus dem ganz geringen Preise, der auch noch dadurch ermässigt worden ist, dass die Verlagshandlung auf 100 Exemplare 8 Freiexemplare zusichert, erkennt man, dass es hier auf neue Nützlichkeit in weitester Verbreitung abgesehen ist. Und die Beschaffenheit des vorliegenden Heftchens von 24 gut gedruckten Oktavseiten, worauf 34 Lieder mit 29 Singweisen stehen, verbürgt die Zweckmässigkeit des Unternehmens, das sich wohl jeder Schullehrer und Hausvater kaum entgehen lassen wird. Wir brauchen nur zu verzeichnen, was es enthält, und Jeder wird es sich von selbst anschaffen: 1) Alles, was Odem hat, von Bürde und Frdr. Reichardt (dreistimmig); 2) Lobt den Herrn! Die Morgensonne, von J. Sam. Patzke und Heinr. Rolle (dreistimmig); 3) Sieh, der Himmel strahlet, von Christoph v. Schmid und Frdr. Wilh. Berner (vierstimmig); 4) Gesund und frohen Muthes, von Heinr. Voss und Abr. Peter Schulz (dreistimmig); 5) Warum sind der Thränen, von Overbeck und Peter Schulz (einstimmig), dazu noch ein Gedicht von G. W. Fink; 6) Der beste Freund ist in dem Himmel, von Benj. Schmolcke, mit schlesischer Volksmelodie (zweistimmig); 7) Die drei

grossen christlichen Feste, von J. Dav. Falk, nach der dreistimmigen Weise: O sanctissima etc., mit einem andern Text von Jos. Kratz. 8) Ueb immer Treu und Redlichkeit, nach Mozarts einstimmiger Melodie. — Es wird genug sein, um zu sehen, welche Auswahl man hier getroffen hat.

Sammlung der National-Lieder aller Völker, mit Original-Text und deutscher Uebersetzung. Für eine Singstimme und Piano (oder Guitarre). Schlesingersche Sammlung. Berlin.

Auch diese Sammlung ist trefflich und dürfte nicht Wenigen ein wahres Bedürfniss sein. Die Auswahl ist mit Umsicht getroffen worden, und die einzelnen Bogen, die wir sahen, enthalten in der That aus den merkwürdigsten Ländern das Vorzüglichste, was man sich nur denken kann. Dass für Teutschland, und namentlich wieder besonders für Preussen, am Reichsten gesorgt wurde, ist in der Ordnung. Grossbritanniens Rule Britannia, God save the king —; Frankreichs Vive Henri quatre, Marlborough, Ça ira, Marseillaise, Parisienne, Chant guerrier des Pyrénéens; — Hollands Wilhelmus und Wien Neerlandsch bloed in de aders; — Belgiens Brabançonne; — Dänemark's Kong Christian; — Schwedens und Norwegens Carl Johann, Norsk, Lappländisches Rennthierlied; — Böhmens Hussitenlied; — Russlands Volkshymnen, Kosakenlied u. s. w. müssen ihre Liebhaber finden. Nicht minder Polens, Griechenlands, Ungarns, Italiens und Spaniens Hauptgesänge. Und wem sollte nicht Dom Pedro's Hymne, der berühmte nordamerikanische Yankee doodle etc. anziehend sein? — Jedes Lied ist auf einen besondern Bogen gedruckt, Pr. 4 Ggr. Man hat also die Auswahl.

Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes avec accomp. de Pianoforte. Berlin, chez Schlesinger.

Diese für französische Romanzen und italienische Arietten sehr reiche Sammlung wird lebhaft fortgesetzt. Seit der letzten Anzeige sahen wir eine Romanze von E. Deschamps, mit Musik von Rossini, zugleich verteutscht von Grünbaum; eine von Giac. Meyerbeer, Text von Mich. Beer, in's Französische übersetzt von Deschamps: „Bin der kleine Tambour Veit," in's Französische gebracht, „Je suis le petit Tambour," Musik von Meissinier; drei mit Musik von *Joseph Dessauer;* das Gondolierlied aus Otello von Rossini; eine Szene aus den Apenninen von Deschamps, Musik von *L. Niedermeyer;* ein Gebet von *Alex. Lvoff* u. s. w. Schon bis zur Nummer 288; alle mit Verteutschungen, und ohne die kleinere, eben hieher gehörige Nebensammlung: Romances. Paroles allemandes et françaises ou italiennes avec acc. de Piano, in welcher Nummer 17 eine Musik von *Meyerbeer* ist auf F. Rückert's „Sie und ich," übersetzt von Deschamps.

Eben so sind mit No. 7 und 8 fortgesetzt worden: *Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre,* eingerichtet von *J. Nep. v. Bobrowicz.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. jeder Nummer: 5 Ngr.

Die siebente Nummer bringt *Meyerbeer's* Kavatine aus den Hugenotten: „Er ist's allein", oder: „Er füllt allein mein Herz mit heisser Liebe" u. s. w. und Nummer 8 die Kavatine aus *Bellini's* Romeo und Julie: „Diesem Schwerte wird's gelingen." Auf dem Titel sind noch zwei Gesänge aus derselben Oper versprochen. Dass der Bearbeiter für sein Instrument zu setzen versteht, ist bekannt.

Auswahl der beliebtesten Lieder und Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von *G. Salleneuve,* komponirt von *Fr. Kücken.* Berlin, bei Schlesinger. Pr. jedes Heftes: ⅓ Thlr.

Auch diese Bearbeitung, von welcher wir das 4. und 5. Heft sahen, ist gut und wird die Gesangliebhaber zur Guitarre erfreuen.

Sechs Schottische National-Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Originaltext und deutsche Uebersetzung. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 18 Ggr.

Alle diese Lieder wurden von Mad. Alfred Shaw in den Gewandhauskonzerten zu Leipzig gesungen und erfreuten sich eines allgemeinen Beifalls, den sie verdienen und überall erlangen werden, um jenes unwiderstehlichen Naturhauches willen, der aus ihnen weht. Das letzte Lied ist für zwei Stimmen. Sie sind alle so einfach, dass sie von Jedermann vorgetragen werden können, der Sinn und Gefühl hat. Auch die Verteutschungen sind schön. *G. W. Fink.*

Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche.

Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Von *Ferd. Wolf.* Mit 8 Facsimiles und 9 Musikbeilagen. Heidelberg, bei C. F. Winter. 1841. S. XVI und 514 in gr. 8.

Der Verfasser wurde durch Francisque Michel's Lais inédits des XII. et XIII[e]. siècles zur weitern Untersuchung des in neuerer und neuester Zeit vielbesprochenen, dennoch in jeder Hinsicht noch ungewissen und doch für altfranzösische, mittelenglische und mittelteutsche Poesie und Gesangesart höchst bedeutenden Gegenstandes angeregt, und gibt uns hier ein Skizzenbuch seiner Forschungen, in welchem er allerdings uns nicht die ausgehobenen Resultate, sondern auch einen guten Theil der Studien, des Materials und die wichtigsten Belegstücke gibt, wie er selbst richtig sagt. Ist dies freilich für viele Leser anstrengend, so ist es doch auch gewiss für ernstere wieder sehr erwünscht, weil ihnen der Weg gewiesen ist, den der Verfasser ging, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, mit eigenen Augen zu sehen. Das Buch ist also jedenfalls für Liebhaber ge-

schichtlicher Forschungen wichtig, weshalb wir sie denn unserm Versprechen gemäss darauf aufmerksam machen, nur Weniges daraus mittheilend zum Vortheile derer, die sich nicht damit ernstlich beschäftigen können oder wollen. Er findet von Wace an (1155) bis zu den Trouvères des 13. Jahrhunderts den Namen Lais, was die Teutschen mit Recht *Leich* nannten, nicht blos von erzählenden Liedern (was Einige nur annehmen), sondern auch in der ganz allgemeinen Bedeutung von *Lied*, *Weise*, *Gesang* und *Ton* gebraucht. Auch die Troubadours gebrauchten das Wort nach *Diez* so. Es werden demnach nicht immer *Balladen* darunter verstanden, noch weniger blos altbritische. Er leitet das Wort aus dem Keltischen her. Im Kymrischen heisst *Llais* in allgemeiner Bedeutung *Stimme*, *Ton*, *Gesang*; im Gaelischen oder Irischen *Laoidh* oder *Laoi (dh* ist stumm) oder *Laidh*, *Lied*, *Vers*, *Gedicht* überhaupt. Es wurde aber von *Volksliedern* gebraucht, wenigstens als es in's Romanische übergegangen war, wo es bald den *Chansons* oder *Kunstliedern* entgegengesetzt wurde. Daher wird der Vortrag dieser Lieder auch meist den Jongleurs beigelegt, die mit dem Volke in Verbindung standen, daher auch viel verbreitet, so dass man britische Weisen sogar lebhaft empfahl. Es schlagen also Romanzen und Balladen in den Begriff, erfüllen ihn aber nicht ganz. — Ist uns auch, leider und natürlich zugleich, kein altechtes Volkslied der Art übrig geblieben, so lässt sich doch theils nach dem typisch-formellen Karakter der Volkspoesie überhaupt, theils nach dem, was sich in Uebereinstimmung mit diesem nachweisbar in den späteren Ueberarbeitungen von jener noch erhalten hat, zurückschliessen. Ein gewisses Maass halten, etwas Vers- und Strophenartiges mit einer Art Reim, wenn auch noch so unrein, ist angeboren; selbst der Refrain ganz natürlich, weil dergleichen vor versammelten und theilnehmenden Volksmassen gesungen wurde. Man wiederholt, was Einer vorsingt, wie noch jetzt bei roheren Völkern. Die Kunst lehnt sich daran und führt es zum Gemessenern der volksmässig ungleich langen Zeilen, wobei das durch die Kunst zum Lesen Bestimmte oft unsangbarer wird. Die vierzeiligen Reimpaare mögen die ältesten sein. Es wird nachgewiesen, dass der Refrain sehr alt sei und sich seit dem 11. Jahrhundert besonders sehr verbreitet habe, auch in den Kirchengesängen wie in den Tanzliedern u. s. w. In den Kirchen zeigt sich der Antheil des Volks schon in den Antworten mit Halleluja u. s. w., in den Prosen und Sequenzen. — Dass die Leiche Sanglieder des Volks und volksmässiger Poesie waren, damit stimmen dem Verfasser auch die Aussagen der Dichter des Mittelalters überein, wobei er jedoch auf den allein gebrauchten Ausdruck *dire* oder *lire* und *chanter* so wenig Gewicht legt, als auf *dicere* und *cantare*, was im doppelten Sinne gebraucht wird, wenn beide Ausdrücke nicht geradehin einander entgegengesetzt werden. Gottfried von Strassburg spricht öfter vom Singen und Harpfen eines süssen Leich; auch wird die britunische wise zu doenen und harpfen gerühmt. — Tristan war ein Hauptmeister dieser Kunst, von denen sie Iseult lernte u. s. w. Man sieht, für wen das Buch anziehend ist, und wir empfehlen es den Liebhabern solcher alterthümlichen Gegenstände, nur noch bemerkend, dass sich, ausser den mit Neumen und auf fünf Linien stehenden alten Noten versehenen Abdrükken aus Handschriften, auf der letzten Notenbeilage ein teutsches Salve regina von *Heinrich von Laufenberg* aus einem Cod. der Strassburger Bibliothek vorfindet, welches anhebt: „Bis grüst, maget reine, küngin bist alleine" u. s. w. — Es ist vielfach Anziehendes und Bedenkenswerthes in dem Werke. *G. W. Fink.*

Geistliche Lieder.

Leben und Lieder von Paulus Gerhardt. Herausgegeben von *F. E. G. Langbecker.* Mit P. Gerhardt's Bildniss, einem Facsimile seiner Handschrift und 9 Musikbeilagen. Berlin, bei Sander. 1841. S. VIII und 820 in 8.

Wir haben erst vor Kurzem ein „Psalmbüchlein" angezeigt, dessen Erbauungsreime gleichfalls einen Musikanhang brachten. Die sonst nicht ungewöhnliche Sitte scheint sich also jetzt wieder zu erneuern. Schon diese Bemerkung kann den Musikern nicht gleichgiltig sein. Wichtiger noch wird den Komponisten geistlicher Lieder die kritische Ausgabe des P. Gerhardtschen Liederschatzes selbst sein, die mit den ältesten und bewährtesten verglichen worden ist, namentlich mit der Folioausgabe von *Ebeling* zu Berlin 1666 und 1667 — und mit der Ausgabe von *Faustking* zu Zerbst 1707. Die Sammlung enthält 120 mit guten Bemerkungen versehene Lieder, deren Werth anerkannt ist. — Auch die ausführliche, 284 Seiten lange Lebensbeschreibung des christgemüthlichen Kerndichters, zu welcher sich der Herausgeber einen grossen Theil urkundlicher Belege zu verschaffen wusste, ist anziehend. Wir bemerken nur, dass auch hier das Geburtsjahr P. Gerhardts nicht bestimmt ermittelt worden ist, weil bei dem Brande in Gräfenhainichen, wo P.'s Vater Bürgermeister war, am 11. April 1637 die Kirchenbücher in Flammen aufgingen. Bekanntlich nimmt man 1606 als Pauls Geburtsjahr an. Eben so bekannt ist seine Absetzung in Berlin, wo er von 1656 als lutherischer Diakonus an der Nikolaikirche fünf Jahre lang angestellt war. Die oft erzählte Anekdote der Entstehung seines herrlichen Liedes: „Befiehl du deine Wege," ist falsch. 1669 wurde er sächsischer Archidiakonus in Lübben, nachdem er 1668 seine treue, ihn oft tröstende Lebensgefährtin durch den Tod verloren hatte. Hier entschlief er, lebensmüde, am 7. Juni 1676.

Musikalisch-liturgische Blätter,

bearbeitet und herausgegeben von Dr. *Chr. Heinr. Rinck* und *Georg Rinck.* Darmstadt 1841, bei J. Phil. Diehl. 1. Heft.

Der rühmlich bekannte Jubilar, grossherzogl. hessischer Hoforganist zu Darmstadt, gibt diese Blätter mit

seinem Sohne, Garnisonprediger zu Darmstadt, heraus. Das erste Heft in 44 Querquartseiten bringt in der Einleitung eine Schilderung liturgischer Einrichtung alter Zeiten; bespricht dann den dreifachen Akt des evangelischen Gottesdienstes: Anbetung, Betrachtung und Sakramente. — Der Verfasser will, dass bei jedem Gottesdienste vom Liturgen ein allgemeines Sündenbekenntniss in einem Gebete gesprochen werde; das Singen des Liturgen findet er nicht unbedingt nothwendig, nur die Gemeinde antwortet singend. — Vorspiele und Choräle, bearbeitet vom Vater. Liturgie für die Sonntagsfeier; für den Advent und für Weihnachten. —

Akustik

mit sorgfältiger Berücksichtigung der neuern Forschungen, bearbeitet von Dr. *Heinr. Ernst Bindseil*. Potsdam, 1839. Horvath (J. E. Witte). Pr. 3½ Thlr.

Hat auch der fleissige Verfasser auf keine eigenen neuen akustischen Experimente gebaut, wie er selbst bekennt, so hat er dafür desto sorgfältiger die von Andern angestellten beachtet, die Resultate derselben nicht nur angezeigt, sondern auch Folgerungen daraus gezogen. Beides ist wichtig genug für Alle, die nicht selbst Akustiker sind und doch mit den neuern Entdeckungen, die nach dem Erscheinen des klassischen Werkes von Chladni in diesem Fache gemacht worden sind, sich bekannt machen wollen. Man gedenke der Namen H. und W. Weber, Jos. Müller, Strehlke, Biot, Savart, Wheatstone u. s. w. Es ist keine geringe Hilfe, die wichtigsten Ergebnisse der Forschungen aller dieser und mehrerer anderer Männer hier gesammelt und systematisch verarbeitet zu finden. Man erhält dadurch eine gute Uebersicht von dem jetzigen Zustande dieser anziehenden Wissenschaft ohne jene mathematische Formen, die den meisten Musikern das Verständniss der Sache nur erschweren. — Das nützliche Buch zählt XXXX und 769 Oktavseiten mit Inbegriff des äusserst vollständigen Registers, das den Gebrauch eines solchen Werkes erwünscht erleichtert.

Beiträge zur praktischen Akustik

als Nachtrag zur Fortepiano- und Orgelbaukunst von *Carl Kützing*. 1838. Bern, bei Dalp.

Ueber das Hauptwerk sind in d. Blättern zwei von einander abweichende Beurtheilungen geliefert worden; 1834 S. 446 und 1837 S. 413 und 474. Es muss also auf diesen Nachtrag, der auch manches Beherzigungswerthe in klarer Darstellung enthält, aufmerksam gemacht werden. Auf 51 Oktavseiten wird über Klang, Ton und Klangfarbe gehandelt, etwas Betrachtung der Temperatur geliefert; dann über die Schwingungen der Saiten und ihre Anwendung beim Fortepiano mit Erwähnung der Beitöne, der Saitenlängen und des Anschlagepunktes; über Resonanzboden; über Labial-Orgelpfeifen und Zungenpfeifen. Dazu zwei Kupfertafeln. Die Besitzer des Hauptwerkes können diese Zusätze kaum ohne Nachtheil entbehren; sie werden auch Andern, die nicht Selbstforscher sind, gute Dienste leisten.

Elementar-Schule für das Pianoforte

zur Erleichterung und Beförderung des Pianofortespieles geschrieben und seinem Sohne Adolph gewidmet von *Wachsmann*, Musikdirektor am Dom zu Magdeburg. Neue vermehrte Auflage. Heft 1 und 2. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis jedes Heftes: ½ Thlr.

Das Werkchen hat nichts Ungewöhnliches; man erhält die ersten Anfänge von der „Notenkenntniss“ an. Alles in guter Kürze und bald zu den ersten Uebungen fortschreitend, die nichts weiter, als das Leichteste, nicht übereilt geben. Das ganze erste Heft hält sich in C dur, nur gegen das Ende A moll hinzufügend. Ebenso wird auch der Bassschlüssel erst auf der 21. Seite gebracht und bis Seite 24 immer in C dur, verbunden mit dem Violinschlüssel, eingeübt in ganz kurzen und leichten Sätzchen. Die Uebung im Unter- und Uebersetzen eines Fingers eröffnet das zweite Heftchen, bringt dann kleine vierhändige Stückchen und ein dreihändiges, nimmt dann Seite 35 die Lehre von ♯ und ♭, ohne sich zu übernehmen. Auf Verschiedenheit der Taktarten ist besonders gesehen worden. Die nothwendigsten Akkorde von Seite 40 an eingeweht, immer C dur und A moll. Erst die letzte 48. Seite gibt ein Schema von G dur und E moll.

Das System der Musik-Schlüssel

auf die einfachsten Grundsätze zurückgeführt, wodurch die Einheit des Schlüssels und grössere Bestimmtheit, Deutlichkeit und Bequemlichkeit in der Tonbezeichnung erzielt wird. Von *Joseph Lanz*. Wien, bei A. Diabelli. 1842.

Es ist jetzt eine grosse Neuerungslust unter den Musikern rege. Kaum hat Herr Gambale seine neue Notazion der Welt bekannt gemacht, so gibt uns Herr Lanz auch schon wieder eine andere durch Vereinfachung der Schlüssel. Allerdings sind die Zeichen, durch die irgend etwas angedeutet wird, willkürlich, können sich also auch verändern, ohne die Sache selbst zu einer andern zu machen. Wie es sehr verschiedene Bezeichnungsarten der Buchstaben gibt, eben so könnte es auch mit den Musiknoten gehen. Indessen sind wir sehr erfreut darüber, dass die Musik in allen gebildeten Ländern, mit nur geringen Ausnahmen, eine und dieselbe Bezeichnungsart angenommen hat. Das könnte nun zwar auch wieder mit jeder neuen, hinlänglich vereinfachten geschehen, wenn nur so vielerlei Köpfe unter den verschiedenen Völkern zu einer veränderten Annahme etwas leichter unter einen Hut zu bringen wären. — Aus den verschiedenen Versuchen sieht man jedoch, wie vielfach eine und dieselbe Sache angefasst und durch Zeichen dargestellt werden kann. Auch dieser neue Ver-

such ist kein unglücklicher; Folgerichtigkeit und Ausführbarkeit kann ihm durchaus nicht abgesprochen werden. — Im ersten Abschnitte setzt der Verfasser Zweck und Zeichen der Schlüssel deutlich auseinander, zeigt im zweiten Abschnitte die Unzulänglichkeit und Unzweckmässigkeit der bisherigen, so begreiflich als möglich, will im dritten einen einzigen, allgemeinen Schlüssel nicht nur genügend, sondern naturgemässer finden, setzt dann im vierten Bedeutung und Zeichen des neuen Schlüssels in's Klare, und bringt im fünften die Anwendung seines Oktavenschlüssels. Im sechsten wird noch die Transponirung oder Uebersetzung der gewöhnlichen in den Oktavenschlüssel, und von diesem in die gewöhnlichen besprochen. Alles mit den nöthigen Notenbeispielen und das Ganze auf 19 Seiten in gr. 8.

Das Hauptergebniss ist: der C-Schlüssel auf der mittelsten Linie unseres Notensystems, also der Altschlüssel, wird folgerecht als der einzige festgehalten und dadurch, wie bisher, das mittlere oder eingestrichene C angedeutet. Will man diesen um eine, zwei und drei Oktaven vertiefen oder erhöhen, um den gesammten Umfang aller Töne auf das Leichteste zu gewinnen, so werden ganz einfache, aber in die Augen springende Abzeichen zu dem einzigen C-Schlüssel gesetzt auf folgende Weise:

Alt-c. eine 8 tiefer. 2 Okt. tiefer. 3 Okt. tiefer. eine 8 höher. 2 Okt. höher. 3 Okt. höher.

Das Verfahren ist einfach genug, und man sieht, dass allerdings der ganze Tonumfang damit gewonnen wird, und zwar so, dass die beiden äussersten Schlüssel der Tiefe und der Höhe nur höchst selten zu gebrauchen sein würden. Darum benennt der Verfasser seinen Schlüssel auch so: der mittlere, der tiefe, der tiefste, der entbehrliche — der hohe, der höchste, der entbehrliche. — Oder nach beiden Seiten hin: tiefer, tieferer, tiefster — hoher, höherer, höchster. — Alles Uebrige ergibt sich von selbst. Das kleine Buch ist aber anziehend genug, so dass wir auch diesen Neuerungsversuch nicht unbeachtet lassen konnten.

Altägyptische Musik.

Welche Fortschritte die Alterthumswissenschaft in den letzten zwanzig Jahren gemacht hat, so dass sie den Antheil aller Gebildeten errungen, haben wir hier freilich nicht aus einander zu setzen. Da sich aber auch kein gebildeter Musiker wird nachsagen lassen wollen, von den Bestrebungen seiner Zeit gar keine Notiz zu nehmen, und da es ihm vorzüglich lieb sein muss, ohne grosse Mühe wenigstens das zu erfahren, was neuere Untersuchungen über das Musikwesen der Alten vorbringen: so hoffen wir uns ein kleines Verdienst zu erwerben, wenn wir aus Werken, die in der Regel nicht vor die Augen der Musiker kommen, das Wichtigste kurz mittheilen. Wir machen daher zuvörderst auf folgendes bedeutendes Werk aufmerksam:

I Monumenti dell' Egitto e della Nubia, — — *interpretati ed illustrati* del Dottore *Ippolito Rosellini etc.* Pisa, Niccolo Capurro. — Parte prima: *Monumenti storici.* T. I. 1832. T. II. 1833. T. III. P. I. 1838. P. II. 1839. Dazu ein Atlas in gr. Fol. mit 169 Tafeln. — Parte seconda: *Monumenti civili.* T. I. 1834. T. II. 1834. T. III. 1836. Dazu 135 Tafeln, zu P. III. bis jetzt 47 Tafeln. — Preis 400 Fl.

Die Entstehung dieses kostbaren Werkes erzählt die Hallesche allgemeine Literatur-Zeitung, die sich überhaupt im Archäologischen schon viele Verdienste erworben hat, so: Die französische Regierung hatte schon im Jahr 1828 und 1829 *Champollion* d. J. mit mehreren Künstlern nach Aegypten gesandt, um die nun mit ganz andern Augen anzusehenden Bildwerke und Schriftmonumente zu sammeln, zu zeichnen, und die Erklärung derselben vorzubereiten. An diese französische Expedizion schloss sich zu gleichen Zwecken eine zweite auf Kosten der toskanischen Regierung unternommene, unter Leitung des Prof. *Rosellini* zu Pisa, an, und beide Direktoren kamen, statt sich, wie oft, gegenseitig mit scheelen Augen anzusehen, dahin überein, sich in aller Weise wechselseitig zu unterstützen und ihre Zeichnungen und Noten mitzutheilen, so dass jeder von Beiden auch die Ausbeute des andern besass, und nach der Rückkehr auch die Bekanntmachung ihres Materials unter sich zu theilen. — Bei Champollions frühem Tode 1831 fand sich nur die Grammaire Egyptienne fertig, — das Uebrige musste nun Roselli allein übernehmen. — Eine langwierige Krankheit von 1836 bis 1839 unterbrach die Ausgabe, jedoch nicht zu ihrem Nachtheil. Es folgt noch ein historischer Band, so wie Monumenti di culto in zwei Bänden. — Zwischen Franzosen und Italienern hat freilich die gelehrte Eifersucht nach Ch.'s Tode nicht geruht; die ersten, wie die andern, haben ihrem Landsmanne zu viel zuschreiben wollen, und man hat in Frankreich die meisten dieser Monumente unter Champollions Namen noch einmal herausgegeben.

Uns berühren namentlich die Monumenti civili, die sich auf das Privatleben und die Beschäftigungen der alten Aegypter beziehen, und zwar im dritten Theile Kap. 1 und 2, welche von *Musik* und *Tanz* handeln.

Was ich schon früher, gestützt auf damals neue, wichtige Untersuchungen über Villoteau's Abhandlung über die Musik der Aegypter bemerkte und was mir einen blos phrasenhaften, nicht beweisenden Widerspruch eines gern widersprechenden Halbfranzosen zuzog, wird in diesem neuen Werke gleichfalls auf das Bestimmteste ausgesprochen: Villoteau's Vorstellungen über die ägyptische Musik bestätigen sich keineswegs so vollkommen, als man es von Seiten einiger Franzosen ohne Weiteres festhält. — Die vorkommenden Instrumente sind *grosse Harfen* mit 7 bis 20 und mehr Saiten (vermuthlich das hebräische *Nebel*, koptisch *tebúni*); ein unserer Guitarre ähnliches Instrument, dessen Hieroglyphe *schön* und *gut* bedeutet (vermuthlich das hebräische *Kinnor*, welches auch die Septuaginta Zither übersetzt, also keine Harfe); die *Quer-* und *Doppel-Flöte* (Rohr ge-

nannt, weil daraus gemacht); eine *viereckige Handtrommel*, und die eigentliche *Lyra*. Sie werden von Männern und Weibern, häufiger von Letztern, gespielt, theils einzeln zur Begleitung des Gesanges und Tanzes, theils zusammen. Bei der Darstellung eines Gastmahles (Leichenmahles) spielen weibliche Figuren die Harfe und schlagen eine Art Pauke. Das *Sistrum* kommt merkwürdiger Weise nie in Verbindung mit Musik vor, auch nie, wie es die Klassiker darstellen, in den Händen der Isispriester, sondern nur als Oblazion an weibliche Göttinnen und verstorbene Frauen, so dass sie es sich unter einander darreichen, oder dass Dienerinnen es ihnen hinreichen. Singende Gestalten heben fast immer die Hände empor oder schlagen sie zusammen. — *Tänze*, besonders von paukenschlagenden Frauen ausgeführt, kommen auch als Leichenzeremonie vor. Sie machen hier den Uebergang zu den verschiedenen Gaukeleien und Körperkunststücken, von denen das dritte Kapitel handelt. Unter den Abbildungen sind auch Lanzengefechte in Kähnen, unsern Fischerstechen ähnlich.

Man sieht also, dass auch in diesem Bibliothekwerke nur von Beschreibungen einiger Instrumente und Gebräuche, keineswegs aber von einem Aufschlusse über die Art der altägyptischen Musik die Rede ist. Nicht einmal eine Andeutung einer altägyptischen Notazion hat sich bis jetzt auffinden lassen, dürfte auch schwerlich noch aufzufinden sein. Immer bleibt es jedoch ein Vortheil der Zeitersparniss, zu wissen, dass sich auch hier nichts Näheres über das Wesen dieser alten Musik vorfindet. Auch das Negative hat sein Gutes.

G. W. Fink.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Die gebräuchlichsten Gesänge der protestantischen Kirche zur häuslichen Erbauung für das Pianoforte gesetzt von *C. E. Pax*. Werk 39. 1. und 2. Lieferung. Berlin, bei H. Spindler. Preis jeder Lieferung: ½ Thlr.

Die beiden Lieferungen enthalten folgende Choräle mit dem Texte der ersten Strophe, sobald die Lieder bekannt sind; die weniger gekannten oder nicht in allen Gesangbüchern stehenden sind mit vollständigem Texte abgedruckt: 1) Wenn ich dich nur habe (ganz); 2) Eine feste Burg; 3) Ich dank dir schon durch deinen Sohn; 4) Gott des Himmels und der Erde; 4) Vom Himmel hoch; 5) Lobe den Herren, den mächtigen König; 6) Wachet auf! ruft uns die Stimme; 7) Jesus, meine Zuversicht; 8) Nun danket alle Gott. — Zweite Lieferung: 9) O Haupt voll Blut und Wunden; 10) Holde Nacht, willkommen wieder (ganz); 11) Was mein Gott will; 12) Mir nach, spricht Christus; 13) Ich bin ja Herr in deiner Macht; 14) Herr, bleib bei uns (ganz); 15) Christus der ist mein Leben; 16) Nun lasst uns den Leib; 17) Wie schön leuchtet uns der Morgenstern; 18) Es ist gewisslich an der Zeit; 19) Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?; 20) Frieden Allen, die en[tschliefen] (ganz); 21) Nun ruhen alle Wälder. — Da[s] Arrangement ist für diesen Zweck gut. Den Kirchen[liedern] sind meist andere Textanfänge, wahrscheinlic[h] nach dem Berliner Gesangbuche, untergelegt, was Nie[mand] stören kann, da er nach seiner Wahl alle, di[e] nach der genannten Melodie gehen, singen kann. De[ren] Texte ganz mitgetheilt wurden, sind vom Herausge[ber] komponirt, und recht gut; das erste für Manche[n] vielleicht minder. Erbauend sind alle.

Zwei Lieder — von *Henri Hugh Pearson*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Ggr.

Indisches Ständchen, von Shelley, übersetzt von Wahl, in einer wunderlich glühenden Verschwebung der Nacht anvertraut, sehr anziehend. Auch das zweite hat den Originaltext und die teutsche Uebersetzung von demselben; es ist ein Herbstgrablied ganz eigener Art, nicht düster, nicht grausig, nicht verzweifelt, sondern Alles zusammen geschleiert und von einer seltsamen Kraft beherrscht, die kalt im Sturme über dem Krater steht. Es lässt sich aber nur vom Geiste bändigen und in's Zwielicht der Dämmerung führen.

Zwei deutsche Lieder — von *Aug. Pott*. Op. 14. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Der erste Gesang: „Und wüssten's die Blümlein, die kleinen," hat Pianoforte- und Violoncell-Begleitung; der zweite, von Elise Müller, wird nur vom Pianoforte akkompagnirt. Das Heft gehört also halb unter die Konzertgesangstücke, die sich jedoch auch, und wohl noch mehr, für häusliche Zirkel eignen. Die Art der Behandlung ist italienisch melodisch, lässt der Stimme, was ihr gebührt, und erweist dabei dem Violoncell gleiche Rechte. Es ist also für den Salon berechnet und dafür sehr wirksam. In gleicher geselliger Anmuthsweise ist der zweite Gesang, der, seinem Texte gemäss sanft lebhaft behandelt, den Puls der Salonfreunde in Bewegung zu setzen weiss, wozu er eben da ist.

Liederhefte von *C. G. Reissiger*, Kapellmeister in Dresden:

1) *Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme* — Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ½ Thlr.
2) *Vier Lieder* — Op. 159. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 44 Kr.
3) *Gesänge und Lieder für Bass oder Bariton* — Op. 163. Berlin, bei F. S. Lischke. Pr. 25 Sgr.

Op. 157 ist schon angezeigt, aber die Ausgabe enthielt nur „Blücher am Rheine" und zwar für eine Tenorstimme; hier ist der beliebte Gesang für eine Bassstimme eingerichtet und es sind ihm noch zwei andere Gesänge beigefügt worden, nämlich „der Einsiedler," von Eichendorf, und „die Perlen im Champagner," von Kopisch. Der Ernst des müden Einsiedlers ist ganz schlicht gesungen, die Perlen besser gesungen als gedichtet. Immerhin sind solche und ähnliche Texte unmusikalischer

Natur. — Im Op. 159 sind die beiden Wanderlieder, von Rassmus, die sich auf einander beziehen, recht schön; das Unstete darin gehört zum Karakter. „Das Element," von Rassmus, ist eine artige Galanterie. „O wie schön!" von Philipp v. Körber, ein seelenfröhliches Abendlied, Vielen willkommen. — Op. 163: Jungfrau Else, Ballade von V. Strauss, im Text zwischen dem Romantischen und Nüchternen schwebend, was auch die beste Komposizion nur äusserlich zu überwinden vermag. „Auf der Wacht", von E. Gottwald, ein sehr schönes Lied, besonders in der Musik. — „Des Müllers Liebesnoth," von Peters, ernst komisch. — „Das kranke Mädchen," von Reinick, ein schönes Gedicht, verdüstert sentimentaler Art und darnach gesungen. — „Fahre hin," von Zimmermann, ein Sang von entschlafener Liebe, der seine Mitschuldigen sucht.

Fünf Gedichte von Caroline Caspari, für eine tiefe Stimme — von *Friedr. Aug. Reissiger*. Op. 42. Dreizehnte Liedersammlung. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 16 Ggr.

Die Gedichte: Verlangen; deine Augen; Frühlingsnahen; Blumenleben; Liebesklänge. Alle in weiblicher Sehnsucht und Lust gedichtet; alle in Liederform und etwas äusserlich in klingende Töne gebracht. Deshalb werden sie aber nicht ohne Freunde bleiben.

IV Romances de Mad. Elise Rondonneau. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. jeder Romanze: 4 Ggr.

Alle vier haben nur französischen Text. Die erste: Mes amours de toujours, de Mr. Emile Barateau, ist beliebt und wurde öfters von Fräulein Elise Meerti gesungen. 2) Mon étoile d'amour, von demselben; 3) Coulez mes jours, de Mad. Melanie Waldor; 4) Prière des pêcheurs. Sämmtlich einfach und hübsch. Jeder Bogen mit einem Titelkupfer geziert.

III Romances composées par Jacques Rosenhain. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis der zwei ersten, jede zu 6 Gr., der dritten 8 Gr.

Mit französischen und teutschen Worten. 1) Sérénade d'Espagnole, de Dovalle; 2) L'enfant de Naples, de Nougier; 3) Dis, quel est ce nuage, von demselben. Alle sind in der Musik nicht so einfach gehalten, wie die vorhergenannten, aber anziehend; die letzte auf die Melodie: Es-tu jalouse?

An Maieli, Gedicht von H. Hoffmann, componirt von *J. Schapler*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Ggr.

Eine recht klare und lieblich sehnende Melodie mit eigner, aber angemessener Begleitung.

Sehnsucht nach Italien, Gedicht von Amalie Doer, componirt von *Louis Schlösser*. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 12 Gr.

Ein ausgeführter leidenschaftlicher Gesang im neuen Geschmacke.

Sechs Gedichte von Reinick, Eichendorff, Burns und Chamisso, komponirt von *Jul. Stern*. Op. 8. Magdeburg, bei W. Heinrichshofen. Pr. ½ Thlr.

1) Unter den dunkeln Linden, von R., einfach gut. 2) „Wer hat dich, du schöner Wald," von E., sehr schön. 3) Wehmuth, von E., auch schön und schlicht. 4) Mein Herz ist im Hochland, von B., lebhaft und mit etwas neuem Anstrich. 5) Scheiden, von R., in ähnlicher Weise, aber eigen und angemessen. 6) Ungeduld, aus Ch.'s Lebensbildern, gefällt uns am Wenigsten. Die übrigen sind trefflich.

Vier Lieder von Adalb. v. Chamisso für Bariton gesetzt von *Ernst Streben*. Op. 5. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Die schon öfter komponirte „Katzennatur" macht den Anfang, und einen wohl seltsamen. Das zweite: „Es ist nun so der Lauf der Welt," ist wieder etwas verdriesslicher Natur zum Schrecken der Frauen; doch einfacher tragikomisch. 3) Pech! sehr naiv und treffend. 4) Blauer Himmel, hat in der Komposizion etwas kapriziös Zufriedenes, das sich über die Querstände hinwegsetzt, ja sie sogar lächelnd herauszufordern scheint.

Der Knabe mit dem Wunderhorn, Gedicht von Griebel, componirt von *Wilh. Taubert*. Op. 53. Heft 1. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Ein munteres, frisches Gedicht, eben so frisch und jugendlich lebhaft in helle Töne gebracht, dieselbe Grundmelodie in den verschiedenen Strophen zwar beibehaltend, aber angemessen verändert; es muss der innern Lebhaftigkeit und der hübschen Melodie wegen schon gefallen. An mehreren harmonisch eingeworfenen, in sich geordneten, nur schnell auf einander folgenden und darum auffallenden Fortschreitungen sieht man, dass der Verfasser seinen Sang dem Geschmacke der Zeit recht nahe zu stellen gesucht hat, was wir ihm auch nicht verdenken; allein nicht alle sind gleich geschmackvoll und einige mindestens nicht nothwendig. Darum müssen wir Männern, wie Herr T., rathen, nicht zu viel nachzugeben; das heisst sonst nicht mehr und nicht weniger, als dem heutigen überpfefferten Geschmacke Vorschub leisten, und auch noch die gesunden Zungen mürbe beizen helfen.

Dasselbe Lied ist auch noch in einem andern Hefte mit Pianoforte- und Horn-Begleitung, also als sogenanntes Konzertlied, erschienen (Pr. ¾ Thlr.), wo es sich freilich noch schöner macht. — Als solche Ausgabe sahen wir auch noch das zweite Heft des Op. 53, welches „die Entführung" von Philipp Kaufmann enthält, eine scherzhafte Szene, die sich gleichfalls mit Horn besser als mit Violoncell ausführen lässt. Pr. ¾ Thlr.

Sechs Gedichte von Griebel, Kugler und Reinick, komponirt von *Otto Tiehsen*. Op. 9. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. ½ Thlr.

Franz Kugler's Lied: „Wenn der Lenz erwacht" u. s. w. ist als Gedicht im Allgemeinen gut, die Musik

ist es im Ganzen auch; dennoch lässt es nichts im Gemüthe zurück, was sehr begreiflich ist, denn das Gedicht ist eine Beschreibung, mit angehangenem guten Rath, wozu sich die Polonaisenform am Wenigsten eignet. So lässt es kalt, ob man gleich sagen muss: Das Lied ist gut gefertigt. 2) Der Frühling, von demselben, sehr gelungen und frühlingsheiter. 3) Auf dem Wasser, von demselben, die Komposizion nicht einheitsvoll genug. 4) O stille dies Verlangen, von demselben, sehr gefällig. 5) Gute Nacht, von demselben, ansprechend. 6) Frühlingslied, von Reinick, munter und doch etwas gesucht. Der Druckfehler sind nur wenige.

Von demselben Komponisten ist noch erschienen:

Waldvöglein von Vogl. Ein Konzertlied für eine Sopranstimme mit obligatem Violoncello und Pianoforte. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. ½ Thlr.

Sehr munter und hübsch.

Liebesfrühling von Fr. Rückert. Neun Lieder komp. von *Carl Zöllner*. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. ⅔ Thlr.

„Liebe um Liebe" hätten wir uns im Rhythmischen und Melodischen theils frischer, theils treuherziger gedacht. Alle diese Weisen sind einfach und eigen; man muss sich erst hineinsingen. Für Alle sind sie darum schwerlich; man muss die Lieder, deren Texte bekannt sind, versuchen; es wird Gemüther geben, denen sie gerade in ihrer Besonderheit recht lieb werden. Dass wir hingegen das Besondere, so sehr wir auch das individuelle Recht anerkennen, nicht für das Schönste halten, wollen wir nicht verbergen. Den allgemeinsten Eingang dürfte „Mein Tod und mein Grab" finden. Demnächst „Seligster Wunsch," Duett für Sopran und Tenor.

Es wäre uns angenehm, wenn wir noch die neuen Gesangkomponisten anschliessen könnten. Es ist uns aber unmöglich.

Nachrichten.

Hildburghausen. Während es unsern geselligen Kreisen nicht an einzelnen Zerwürfnissen fehlt, besteht und gedeiht der meist aus Dilettanten gebildete Musikverein, der durch den Austritt des Herrn Kammermusikus *Mahr* 1839 zwar einen bedeutenden Verlust erlitt, welcher jedoch durch grössere Einigkeit und geordnetere Einrichtung wieder ausgeglichen worden ist. Ausser den gewöhnlichen Abonnementkonzerten des Vereins fanden seit jener Zeit noch mehrere Gelegenheitsaufführungen Statt, z. B. zur Geburtstagsfeier der Prinzessin Charlotte von Würtemberg, deren besonderes Wohlwollen den Verein fördert, und zum Jubelfeste der Erfindung der Buchdruckerkunst. Wir hörten zwei Sinfonieen (C und D dur) von Haydn, zwei von Mozart, No. 2, 5, 6 und 7 von Beethoven, eine von Ries (D dur), die Weihe der Töne von Spohr, die Sinfonie von Schubert; Ouverturen von den vorzüglichsten Meistern; den Gang nach dem Eisenhammer von B. A. Weber u. s. w. Von fremden Virtuosen erhielt der junge Flötist *Joh. Heindl* aus Amberg vielen Beifall; auch der blinde Flötist *Friebe* aus Breslau; endlich der sehr ausgezeichnete Violinist, Schüler Spohr's, Herr *Happ*. Möge er in Antwerpen, wohin er geht, einen seinen Kräften angemessenen Wirkungskreis finden. — Erfreulich für den Musikverein und mit Dank zu erwähnen ist noch die Mitwirkung der Zöglinge des hiesigen Seminars unter der Leitung ihres Gesanglehrers Herrn *Bogenhardt*. Wir sind ihm und dem thätigen Verein unsern Dank schuldig.

Wien). Musikalische Chronik des dritten Vierteljahres* 1841. — Die Direkzion unseres Hofoperntheaters weiss das Andenken an die heim gezogenen Italiener gebührend zu würdigen, und damit ja der Uebergang von der italienischen zur teutschen Oper nicht gar zu fühlbar werde, hat sie mit kluger Vorsicht zur ersten Vorstellung der teutschen Saison am 4. Juli Bellini's „Nachtwandlerin" gewählt. „Jetzt sieht man erst, was wir an den italienischen Operisten verloren haben," sagte ein fleissiger Besucher der italienischen Oper, nachdem die Vorstellung zu Ende war, und fürwahr der Mann hatte Recht. Diese Aufführung war um keinen Grad besser, als die schlechteste der Italiener. Ein Herr *Ehlert* sang als Gast den Elwin, weder mit sonorer Stimme, noch mit guter Darstellung, der Zuhörer schwebte in steter Furcht, jetzt müsse der Sänger in die Kluft eines totalen Fiasko stürzen. Die Götter waren gnädig und die Darstellung gelangte zu einem *stillen* Ende. Dem. *Rosetti* als Lisa stand ihm würdig zur Seite, und was diese beiden im Distoniren verabsäumten, das brachte der Chor redlich ein. Der einzige Stern in dieser Nacht der Mittelmässigkeit war unsere talentvolle *Tuczek*, die von ihrer Kunstreise aus Berlin zurückgekehrt die Amina sang. Ihr wurde auch vieler und verdienter Beifall. — Endlich bekamen wir durch die Gastspiele der Dem. *Evers*, königl. Würtemberg'schen Hofsängerin, Herrn *Sailer* und *Hauser* die Weltoper „Don Juan" zu hören. Es ist fürwahr ein schmerzliches Gefühl, dieses unübertroffene Meisterstück dramatischer Musik als Lückenbüsser im Opernrepertoir zu erblicken, und als solchen in äusserer und innerer Ausstattung so stiefmütterlich behandelt zu sehen, ja selbst bei den Exekutirenden den Mangel jener Pietät bedauern zu müssen, die doch jedem musikalischen Gemüthe innewohnen muss. Die Schmach, eine Oper wie Don Juan bei einem *leeren* Hause aufführen zu müssen, fällt von einem unempfindlichen Publikum auf die Direkzion zurück, welche durch Vernachlässigung eines solchen Meisterwerkes ihre eigene Geschmacklosigkeit zur Schau stellt. Dem. Evers als Donna Anna genügte nur wenig den Anforderungen, die man an eine solche Partie zu stellen berechtigt ist. Herrn Sailer mangelt das Erste und Nothwendigste eines Sängers, die Stimme, wodurch sein Verdienst einiger Gesangs- und Bühnenroutine sehr geschmälert wird. Der dritte Gast Herr Hauser ist uns als unterrichteter Musi-

*) Spät erhalten. *Die Redakzion.*

ker wohl bekannt; er bewährte den denkenden Sänger auch in der Darstellung des Leporello auf eine sehr befriedigende Weise; allein die Zeit hat viel abgestreift, und wir vermissen bei aller Gewandtheit im Vortrage den Metallklang eines jugendlich kräftigen Organs. — Das fernere Gastspiel Herrn Ssilers als Max im „Freischütz" bekräftigte das bereits über diesen Sänger ausgesprochene Urtheil; das der Sängerin Evers als Antonina in „Belisar" muss in der Wahl ein ganz vergriffenes genannt werden. — Im „Nachtlager" von C. Kreutzer hörten wir von Herrn Ehlert den Gomez, welcher uns kaum mehr befriedigte, als die Partie des Elwin in seinem ersten Gastspiele. — Zu den beiden Gästen Dem. Evers und Herrn Hauser gesellte sich bei der Aufführung der Hochzeit des Figaro in Herrn *Bötticher*, erstem Bassisten am königl. Hoftheater in Berlin, ein dritter. Wir lernten in ihm einen kunstgewandten Sänger kennen, welcher mit einem wohl-routinirten Vortrage ein sehr empfehlendes Aeusseres verbindet. Seine Stimme ist angenehm, wenn ihr auch der runde, volle Metallklang fehlt. Die Tiefe scheint nicht kräftig genug, während die Höhe jener Biegsamkeit entbehrt, welche bei einem Bassisten, wenn auch seltener, bei einem Sänger ersten Ranges jedoch Bedingung ist. Dem. Evers genügte in der Partie der Susanne mehr als in ihren früheren Gastvorstellungen, sie erfreute sich besonders im Duette ehrenvoller und verdienter Auszeichnung. Herr Hauser als Figaro genügte beinahe völlig allen billigen Anforderungen. Bei dieser Gelegenheit müssen wir der Leistungen der jungen Sängerinnen *Tuczek* und *Mayer* anerkennend gedenken. Erstere feierte als Cherubin einen wahren Triumph ihres schönen Talentes, die Letztere als Gräfin lieferte einen erfreulichen Beweis ihres Kunstgeschickes und ihres lobenswerthen Fleisses. — In „Robert der Teufel" hörten wir Herrn Bötticher als Bertram und Dem. Evers als Prinzessin. Herr Bötticher darf unsers Bedünkens die Partie des Bertram unbestritten zu seinen besten zählen. Mit wahrhaft künstlerischer Sicherheit überwand er die schwierigsten Stellen und bewies in seinem Vortrage, dass er in den Karakter seiner Rolle völlig eingedrungen sei. Schade, dass mit so vielseitigen Vollkommenheiten die Stimmmittel dieses Sängers nicht gleichen Schritt halten. Die technische Kehlenfertigkeit der Dem. Evers steht noch keineswegs auf der hohen Stufe, um der Partie der Prinzessin, welche diese im hohen Grade bedingt, ganz gewachsen zu sein. — Nach langer Abwesenheit bekamen wir in Bellini's Montechi und Capuletti unsere gefeierte Mad. *Hasselt-Barth* wieder zu hören. Mit welcher Meisterschaft diese Künstlerin die Partie der Giulietta ausführt, ist unserm musikalischen Publikum noch sehr im Gedächtnisse, und das Andenken an dieselbe konnte durch keine fremde Darstellung verwischt werden. Sie wurde mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen. Dlle. *Evers* als Romeo genügte nicht ganz. Herr *Erl* sang an diesem Abend den Tebaldo zum ersten Male. Ueber diesen Sänger sind unsere Akten längst geschlossen, denn ein Sänger, der in künstlerischer Hinsicht auf der untersten Stufe der Bildung steht, hat keinen Anspruch auf die Anerkennung des Kunstkenners, und wäre er von der Natur mit doppelt so glänzenden Gaben beschenkt worden, wie es wirklich der Fall ist. — Weiter hörten wir Herrn *Bötticher* im Belisar, in welcher Partie er uns, wie schon früher, den kunstgewandten Sänger und Schauspieler zeigte, wenn er gleich in den letztern Akten weniger genügte als seine Vorfahrer, woran wohl das allzu Gesuchte im Vortrage Schuld haben mochte. — Unter den Gästen bekamen wir auch einen Herrn *Nork* als Fradiavolo zu hören. Ein in der Kunstwelt *ganz* unbekannter Name auf den Bretern unserer Hofopernbühne? — Das Publikum war gespannt auf die Leistungen dieses — Unbekannten. Doch wie staunte man, als eine ganz wohl bekannte Gestalt in Herrn *Swoboda* auf die Bühne trat und unangenehme Erinnerungen weckte. Er hat sich nicht gebessert. Wäre er doch Schauspieler geblieben! — Mit ihm zugleich trat Herr *Hauser* als Cockburn auf und genügte, wie immer. Doch weit über die Linie des gewöhnlichen Gefallens erhob sich Herrn *Hauser's* Leistung als Compsron in der Operette „die Opernprobe," durch welche er den Beweis lieferte, wie viel der wahrhafte Künstler auch mit geschwächten Stimmmitteln zu leisten im Stande sei. — Am 1. August bekamen wir wieder unsern — *Staudigl*, den Grossmeister der teutschen Bassisten, zu hören. — Nur ist *Staudigl* kein Buffo. — Auch Dem. *Lutzer* ist von ihrer Kunstreise aus Italien, wo sie eine ihrem Talente und ihrer seltenen Singfertigkeit nicht entsprechende kühle Aufnahme gefunden, nach Wien zurückgekehrt und trat als *Ellena* in „Marino Faliero" zum ersten Male auf. Wir sind weit entfernt, in jenen Hyper-Enthusiasmus zu gerathen, in welchen die Landsleute der Sängerin bei Anhörung ihrer Kehlenfertigkeit versetzt wurden, sind auch nicht blind für ihre grossen Fehler; aber die Behauptung glauben wir verantworten zu können, dass die Lutzer so mancher *gefeierten* italienischen Primadonna kühn die Spitze bieten dürfe. Das Publikum empfing sie bei ihrem Auftreten mit stürmischem Applaus, zur Entschädigung für die Ungerechtigkeit des Auslandes! — Endlich kam auch bei uns die Oper Xacarilla von *Marliani*, von welcher schon so viel gesprochen wurde, zur Aufführung. Die Ouvertüre machte in uns durch einen gewissen Anstrich von Klassizität und Gründlichkeit die Erwartung rege, als wäre der Komponist des „Bravo" und der „Ildegonda" einmal aus seiner Sphäre getreten; allein was nach dieser kam, war eitel Pasticcio der Herren in *ani* und *ini*, nicht um ein Härchen besser.

Die Bühne unseres Hofoperntheaters ist neuester Zeit zu einem Tummelplatze herabgesunken, auf welchem Anfänger und Unbefähigte ihr Glück versuchen. Unter diesen Unwillkommenen ist nun auch ein Herr *Erl*, Bruder unseres Tenoristen, als Gast nur einmal erschienen. — Im Liebestrank hörten wir Herrn *Illner* als Dulcamara. Herr Illner erwies sich als routinirten Sänger, seine Stimme ist kräftig und volubil, sein Spiel wohlüberdacht und entsprechend. Hatte er gleich anfangs mit einer sichtbaren Befangenheit zu kämpfen, so wuchs doch in der Folge seine Zuversicht und

mit ihr ein glücklicher Erfolg. Bei Gelegenheit dieser Aufführung bekamen wir in Herrn *Gehrer* als Nemorino einen jungen, sehr talentvollen Sänger, der schon längere Zeit in kleinen unbedeutenden Rollen an der hiesigen Hofbühne beschäftigt wurde, zu hören. Seine heutige Leistung erwarb ihm ungetheilten Beifall, dieser aber möge ihn für die Zukunft anspornen, sein Ziel mit unablässlichem Eifer zu verfolgen. — Unsere Zeit, so arm an Kunstneuigkeiten, nimmt ihre Zuflucht zur vergangenen. So bekamen wir Rossini's „Moses" nach langen Jahren wieder zu hören und lernten bei der Gelegenheit einsehen, dem so oft verunglimpften Schwan von Pesaro wohne in einzelnen Stücken oft mehr gediegene Kraft und reizende Lieblichkeit inne, als in einigen Dutzenden unserer modernen italienischen Komposizionen zu finden ist. Ungeachtet die Besetzung dieser Oper eine vorzügliche war, so können wir doch die Aufführung keineswegs unter die gelungenen zählen. Es fehlte das nothwendige Zusammenwirken; *Staudigl* entsprach wohl den Anforderungen, die man an den Repräsentanten des Moses stellt, zum Theil, allein ihm fehlte das imponirende Aeussere, und doch war er der Glanzpunkt. Mad. *Hasselt-Barth* genügte weniger, als wir erwartet hatten, sie vergriff stellenweise das Tempo und schadete dadurch dem Karakter, den sie auf individuelle d. h. einseitige Weise aufgefasst hatte. Nebst Staudigl verdient die junge Künstlerin *Caroline Meyer* ehrenvolle Erwähnung. — Herr *Wild*, der letzte Ritter aus der goldenen Zeit der teutschen Oper, erschien wieder auf den Bretern der Hauptstadt und mit ihm kehrte die Erinnerung an die schönen Tage einer vergangenen Kunstepoche in unsere Seele ein. Von den Stützen des Musentempels, der einst stolz bis zum Himmel sich erhoben, steht er allein noch da, inmitten einer Stadt von Trümmern; umsonst hat die allgewaltige Zeit seine Grundfesten zu erschüttern gesucht, ein Denkstein reicht er in eine neue Kunstepoche. Wir blicken wohl mit Ehrfurcht zu ihm hinan, obgleich wir uns des Gefühles nicht erwehren können: Wild sei, obgleich noch scheinbar unerschüttert, unter den Ruinen beinahe selbst zur — Ruine geworden. Doch weg mit den Vergleichen, die nimmer den Werth des Künstlers beeinträchtigen werden! Wild ist der einzige teutsche Sänger, der nach einer so langen zurückgelegten Laufbahn künstlerischen Wirkens, Jugendkraft und Jugendmuth sich zu erhalten wusste. Er trat als Alamir im Belisar auf, und wurde von dem zahlreich versammelten Publikum stürmisch empfangen, und mit verdientem Beifall überschüttet. — Seine ferneren Gastspiele waren „Eleazar" in der Jüdin, wo er gefiel, und Don Juan, welche unbestritten eine seiner schwächern Leistungen ist, in der er mit Herrn Illner als Masetto debütirte, der verdienter Anerkennung sich zu erfreuen hatte. — In der „Schreiberwiese" bekamen wir auch wieder den Kunstveteran *Forti*, neu engagirtes Mitglied, als Cantarelli zu hören. Forti ist bekannt als tüchtiger Schauspieler und bewährte seinen guten Ruf auch in der heutigen Leistung, allein die guten Tage sind vorüber. — In Herrn *Stighelli* hörten wir wieder einen Tenor aus der Provinz.

Noch traten am Schlusse dieses Quartals Dem. *Schlegel* vom grossherzogl. Meklenburg-Schwerin'schen Hoftheater, und Mad. *Lach* als Gäste auf. Die zweite als Page Azzo in den Welfen und Gibellinen missfiel nicht, obgleich ihre Stimme in der höheren Lage jenes Schmelzes und jener Weichheit entbehrt, welche eine kunstgebildete Frauenstimme vorzugsweise karakterisirt. Die Intonazion ist übrigens rein, auch besitzt die Sängerin lobenswerthe Kehlenfertigkeit. Die Beurtheilung über die Leistungen der Dem. Schlegel behalten wir uns vor, da ihre Gastvorstellungen grössten Theils in die spätere Zeit fallen. — Noch wurde uns in diesem Quartale von der Direkzion des Hofoperntheaters ein Divertissement „Der überlistete Vormund" von Loblond gebracht, welches von dem Publikum unter den unzweideutigsten Zeichen des Missfallens für immer zu Grabe getragen wurde und uns daher der Mühe überhebt, über dieses karakterlose Karaktergemälde ein Ausführlicheres zu sprechen.

In dem *Theater an der Wien* sahen wir Spektakelstücke ohne Ende. Darunter manch hohles Gespenst. Dies Theater ist eine Jahrmarktsbude geworden. Die verschollene Reiterkomödie „Graf Waltron," zu welcher *Adolph Müller* einige frische Melodieen und *Fahrbach* Bandenmusik lieferte. Ein Preisstück „Der Geizige" von dem bekannten *Eduard Breier* entbehrt aller Reize; *Skutta* hielt es mit seinen Melodieen noch etwas, noch mehr die Komiker *Scholz* und *Karl*. — „Der blasse Teufel oder Liebe im Kerker" von *Haffner*, neu und mittelmässig; die Musik von *Dolleschall*, einer unbekannten Grösse, noch mittelmässiger, beinahe talentlos.

Die *Josephstädter Bühne* zeichnet sich durch den besten Willen und durch uneigennützige Bereitwilligkeit aus, ihr Lokal für wohlthätige Zwecke, sogar ohne Ersatz für Regie-Auslagen, zu öffnen. Bei einer solchen Gelegenheit hörten wir unsere berühmte Landsmännin Mad. *Unger-Sabatier* in der durch sie so beliebt gewordenen Kavatine der Antonina aus Belisar und aus dem dritten Akte des Marino Faliero als Elena mit Herrn *Ferlotti* (Doge), Dem. *Corradori* (Irene), Herrn *Radl* (Senatore) und dem Chor. Die geehrte Frau feierte einen neuen Triumph. Man war entzückt. — Zum Vortheil des Sängers *Dobrofsky* vom ständischen Theater in Breslau hörten wir den „Wasserträger," zur Freude aller Kunstkenner. Dass der Ausführung Einiges mangelte, war zu vergeben, weniger, dass der Benefiziant seine ohnehin wenig beschäftigende Rolle noch kürzte. — Herr *Franz Purkholzer* liess sich auf seinem vergrösserten und verbesserten Strohinstrumente mit Erfolg hören. Seine Fertigkeit ist bedeutend, ja er verräth sogar Gefühl; dennoch bleibt es Holz und Stroh und Kunststückchen darauf. Er ist lange noch kein *Gusikow*. — Zur Benefize des Herrn *Wimmer* kam „Die Nacht am See," romantisch komisches Genrebild von *Elmar*, Musik von Kapellmeister *Binder*. Es ist Poesie darin, selbst in den oft vernachlässigten Chören, dennoch ist das Ganze eine magere Ausführung eines magern Stoffes, wurde auch vom Publikum nicht mit dem gewöhnlichen Beifall aufgenommen. Auch die Musik, im Ganzen gelungen, ragt nicht über das Mittelmässige, obschon Einzelnes sehr

lobenswerth ist, z. B. die Ouverture und die Musik zu dem melodramatischen Monolog des Wahnsinnigen in der zweiten Abtheilung. — Gelungen ausgeführt, besonders von Dem. *Dielen*, Corradori, dem Herrn Binder u. s. w. wurde ein Potpourri, dessen Ertrag die wohlthätige Direkzion augenblicklich an die hilfsbedürftigen Familien des in der Josephstadt abgebrannten Hauses No. 37 vertheilte. — Ein ganz gewöhnliches Spektakelstück war „Die Bestürmung von Saida" mit Musik von den Kapellmeistern *Titl*, *Binder* und *Suppé*; fast ohne Zusammenhang. — Die letzte Neuigkeit: „Wahrheit und Täuschung oder die Nebelkappen," Mährchen mit Gesang von *Mirani* (dem Novellisten), Musik von *Binder*. Steht es auch den früheren Leistungen des Dichters bedeutend nach, so ist es doch immerhin zu den besseren Volksstücken zu zählen. Die Szenirung ist besonders unvollkommen. Die Musik nur mittelmässig, voll seichter Ideen, auch die Instrumentirung nicht imposant und die Ouverture nichtig.

Vom *Theater der Leopoldstadt* ist diesmal nur wenig zu sagen. In einem musikalisch dramatischen Quodlibet, vom berühmten Berliner *Beckmann* veranstaltet, sang seine Frau in der Posse von Bänerle: „Der Berliner in Stockerau." Mad. Beckmann ist eine der besten Lokalsängerinnen; der Vortrag im einfach glatten Gesange ist sehr brav, aber anders steht es mit den Koloraturen. Noch eine Pantomime von *Fenzl*: „Harlekins und Pierots goldene und silberne Hochzeit" ist ein ganz gewöhnliches Fabrikat durch uralte Musik aufgeputzt. Und doch war „Der Millionär und der Hochmüthige, oder Liebe und Geld kann viel in der Welt," ein komisches Gemälde mit Gesang, noch werthloser. Es ist nicht möglich, etwas darüber zu sagen, man müsste denn über nichts reden wollen.

W. A. Mozart,

den wir stets als König der Musik ehrten, wird jetzt wieder von Neuem auch in Wien anerkannt. Man verherrlicht sich in dem Andenken dessen, den man im Leben vergass und dessen Leiche auch nicht ein einziger Freund zur Ruhestätte geleitete, weil Schneegestöber fiel, als des Sängers entseelter Leib der Mutter Erde wiedergegeben werden sollte. Mozart war nur seelenreich und arm an irdischem Gut. Man hat ihn nicht begleitet. — Niemand kennt sein Grab; selbst der Friedhof, der Mozarts Asche hält, ist ungewiss, ob auch die Wittwe, die der Schmerz über den Verlust auf das Krankenlager geworfen hatte, den Friedhof zu St. Marx nennt. — Jetzt hat man wenigstens nach den Zeitungen genau ermittelt, dass unser Lebensfürst der Töne am 27. Juni (nicht Januar) 1756 geboren wurde und in der Nacht vom 4. bis zum 5. Dezember 1791 am hitzigen Frieselfieber zu Wien in dem einstockigen Hause starb, das damals das *kleine Kaiserhaus* hiess und mit No. 930 bezeichnet wurde, jetzt nach mancherlei Veränderungen mit No. 934 versehen worden ist. — Erst jetzt hat die Liebe zu den Tönen seines Geistes unserm Mozart am 6. Dezember dieses Monats, Vormittags um 10 Uhr, in dem Stephansdome eine grossartige Gedächtnissfeier gehalten, mit äusserer Trauerpracht und innerer Rührung. Ein grosser Katafalk, von sehr zahlreichen Kerzen erhellt, erhob sich im mittlern Schiffe, vor dem ein Engel in belebender Stellung die Verehrung der Geister symbolisirte. Die Altäre waren schwarz behangen und die hohe Geistlichkeit hatte alles Mögliche gethan, die religiöse Weihe eindringlich zu machen. Als aber Mozarts Requiemklänge vom Chore herab ertönten, da waren Aller Herzen von unbeschreiblicher Wehmuth erfüllt. — Und am Abend desselbigen Tages hatten *Wild* und *Löwe* eine Festtafel veranstaltet, an welcher mehr als 140 Künstler und Kunstfreunde mit Wort und Gesang, welchen der Sohn des Gefeierten am Klaviere begleitete, Theil nahmen. Unter ihnen der greise *Gyrowetz*, dessen Alter die Sorge des Lebens kennt. Unter Anderm sprach *Grillparzer* folgenden Standreim:

> Dem grossen Meister in dem Reich der Töne,
> Der nie zu wenig that und nie zu viel,
> Der stets erreicht, nie überschritt das Ziel,
> Das Eins und einig war: das Schöne!

Des verewigten Meisters Sohn setzte die Worte sogleich in Musik, die von den Sängern alsbald unter grosser Begeisterung vorgetragen wurde.

Mag immerhin der Winter das Schöne begraben unter dem Mantel des Schnees: sobald der Frühling wiederkehrt, erwacht es ewig jung in neu strahlender Lust. Der Tod verklärt das Schöne und führt die Wahrheit zu ihrem höchsten Sieg. *G. W. Fink.*

Zum Titelkupfer.

Carl Aug. de Beriot, aus altadeliger Familie, wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen (Louvain) geboren, verwaisete schon in seinem neunten Jahre und fand in dem Professor der Musik seiner Vaterstadt, Herrn Tiby einen väterlichen Vormund, der seine glücklichen Anlagen eifrig und erfolgreich ausbildete. Schon vor seinem zehnten Jahre erwarb er sich Bewunderung im Vortrage des A moll-Konzerts von Viotti. Gewöhnlich wird er ein Zögling Jacotot's genannt, dessen Methode damals als Wunder gepriesen wurde, wodurch der junge de Beriot auf den Mann aufmerksam wurde. Kaum möchte er jedoch mehr als folgende grosse Wahrheiten von ihm gelernt haben: „Die Ausdauer ist es, die alle Hindernisse besiegt." „Es wollen aber die Menschen nicht immer, was sie können." — Und die beiden Sprüche sind nichts Geringes, wenn man sie benutzt. Zum Anfange des Jahres 1821 begab er sich nach Paris, wo es seine erste Sorge war, sich vor *Viotti*, dem damaligen Direktor der Oper, hören zu lassen. Auch dieser erkannte des jungen Mannes Talent und rieth ihm, Niemand nachzuahmen. Indessen wünschte er sich Baillot zum Lehrer und begab sich in's Konservatorium, wo er jedoch nur wenige Monate aushielt, fühlend, dass seine eigene, schon zu weit fertige Manier mit Baillot's sich nicht vertrage. Bald darauf liess er sich in Paris mit seinen ersten Variazionen hören und erhielt so lebhaften Beifall, dass er lange nur Variazionen schrieb und spielte.

Von der Kritik zurecht gewiesen, zeigte er sich später auch in eigenen Konzerten. Auch in England machte er grosses Aufsehen und kam berühmt nach Belgien zurück, wo ihn der König zu seinem ersten Solospieler ernannte und ihm einen Jahrgehalt von 2000 Fl. bewilligte, welchen Vortheil er durch die Revoluzion 1830 wieder verlor. Von jetzt an bereiste er mit Mad. Malibran Italien, England und Belgien und vermählte sich endlich mit der hochgefeierten Frau, deren Tod wir berichteten. Später unternahm der in seinem Kreise vollendete Meister, unter dessen Komposizionen das Tremolo auf Beethoven's Melodie die beliebteste ist, auch Reisen nach Teutschland, vermählte sich zum zweiten Male und lebt jetzt in häuslicher Zurückgezogenheit.

Abschied des Redakteurs.

So wie ich 1827 ohne mein Zuthun, und gern, die Redakzion dieser Blätter übernahm, so lege ich sie jetzt auch wieder nieder. Um meiner vielen Freunde und um der Liebe willen, die mich an das Geschäft ketteten, ist mir der Rücktritt allerdings nicht gleichgiltig, und ich will es gar nicht verhehlen, dass sich ein vorübergehender Schmerz in den Dank mischt, den ich meinen getreuen Mitarbeitern und den geneigten Lesern für ihr mir reichlich erwiesenes Wohlwollen abstatte. Aber ich habe mir auch Unzufriedene und Gegner verdient, und kann nicht einmal sagen, dass ich es bereue, vielmehr halte ich es für einen wesentlichen Theil der Menschenehre, auf die ich Anspruch mache, der Ehre rechtlicher, aufrichtiger und fester Gesinnung. Ich hoffe daher, dass meinen Freunden mein Abschied nicht ganz lieb, meinen Gegnern hingegen mindestens eine heimliche Freude sein soll, wenn auch nicht auf lange. Denn es ist jetzt Krieg im Reiche der Harmonie. Da tritt kein Mann zurück; ich gewiss nicht. Es ist also kein Scheiden von der Kunst, wenn ich von der Verwaltung und Pflege dieser Blätter zurückzutreten mich genöthigt sehe. Darum auf baldiges Wiedersehn!

G. W. Fink.

Feuilleton.

Der musikalisch-literarische Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen (Leipzig, bei Fr. Hofmeister) ist durch mehrjähriges Erscheinen hinlänglich bekannt und wird auch im folgenden Jahre fortgesetzt. Neben ihm ist noch ein zweites Blatt gleichen Inhaltes unter folgendem Titel erschienen: Musikalischer Monatsanzeiger aller im Jahre 1841 neu erscheinenden Musikalien. Leipzig, bei F. Whistling. — Im Wesentlichen können beide natürlich nicht von einander verschieden sein; nur in der Aufeinanderfolge der Abtheilungen weichen sie von einander ab und etwa noch darin, dass im zweiten bei Werken, die mehrere Männer vereint herausgeben, die Namen der Autoren an ihrem Orte einzeln genannt werden, wobei auf das schon angegebene Werk verwiesen wird. Beide Ausgaben sind zweckgemäss und gut. Auch der Anzeiger wird im folgenden Jahre fortgesetzt.

Der sehr verdiente Organist Herr *J. C. Mandischer* feierte in Lübeck am 21. November sein funfzigjähriges Amtsjubiläum bei guter Gesundheit und rüstiger Lebenskraft. Seine Freunde verschönten sein Fest unter Anderm auch durch einen ansprechenden Rundgesang.

Die durch Dr. Gottfr. Weber's Tod eine Zeit lang ruhende Zeitschrift für die musikalische Welt, „Caecilia", wird unter Herrn *S. W. Dehn's* Redakzion wieder fortgesetzt bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ich habe der neuen Verwaltung dieses Blattes siebzehn mir eingehändigte Aufsätze übergeben, die ich meiner vielen Zusagen wegen, mehrerer Verfasser Werke auch selbst beurtheilend anzuzeigen, nicht zum Drucke befördern konnte, was ich um der geehrten Einsender willen gebührend bekannt mache. *G. W. Fink.*

Druckfehler. S. 937 Z. 8 v. u. lies *wie* statt *wir*. S. 949 Z. 2 v. u. l. *und* statt *bis*. S. 950 Z. 26 v. u. l. *weiche* statt *reiche*.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

